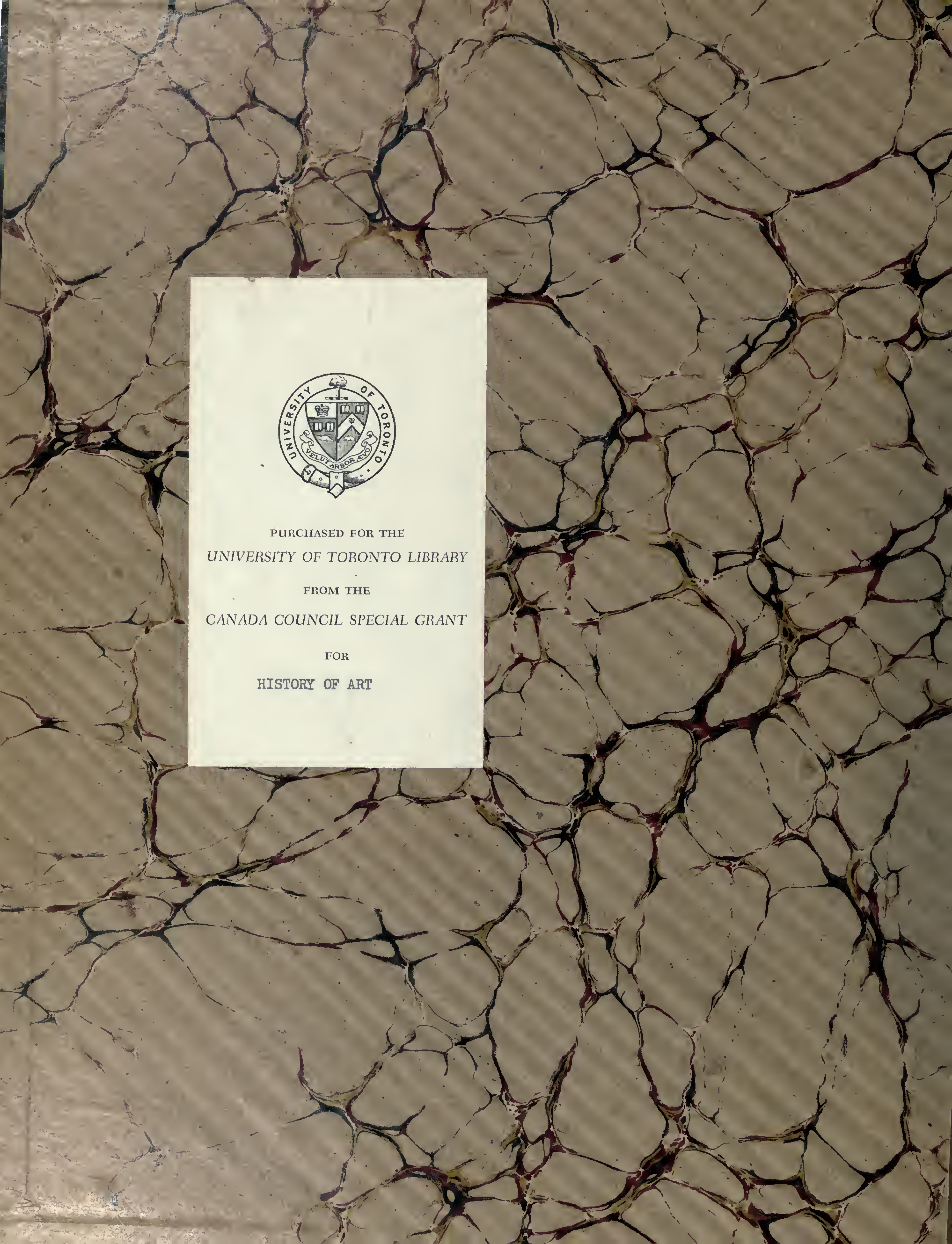
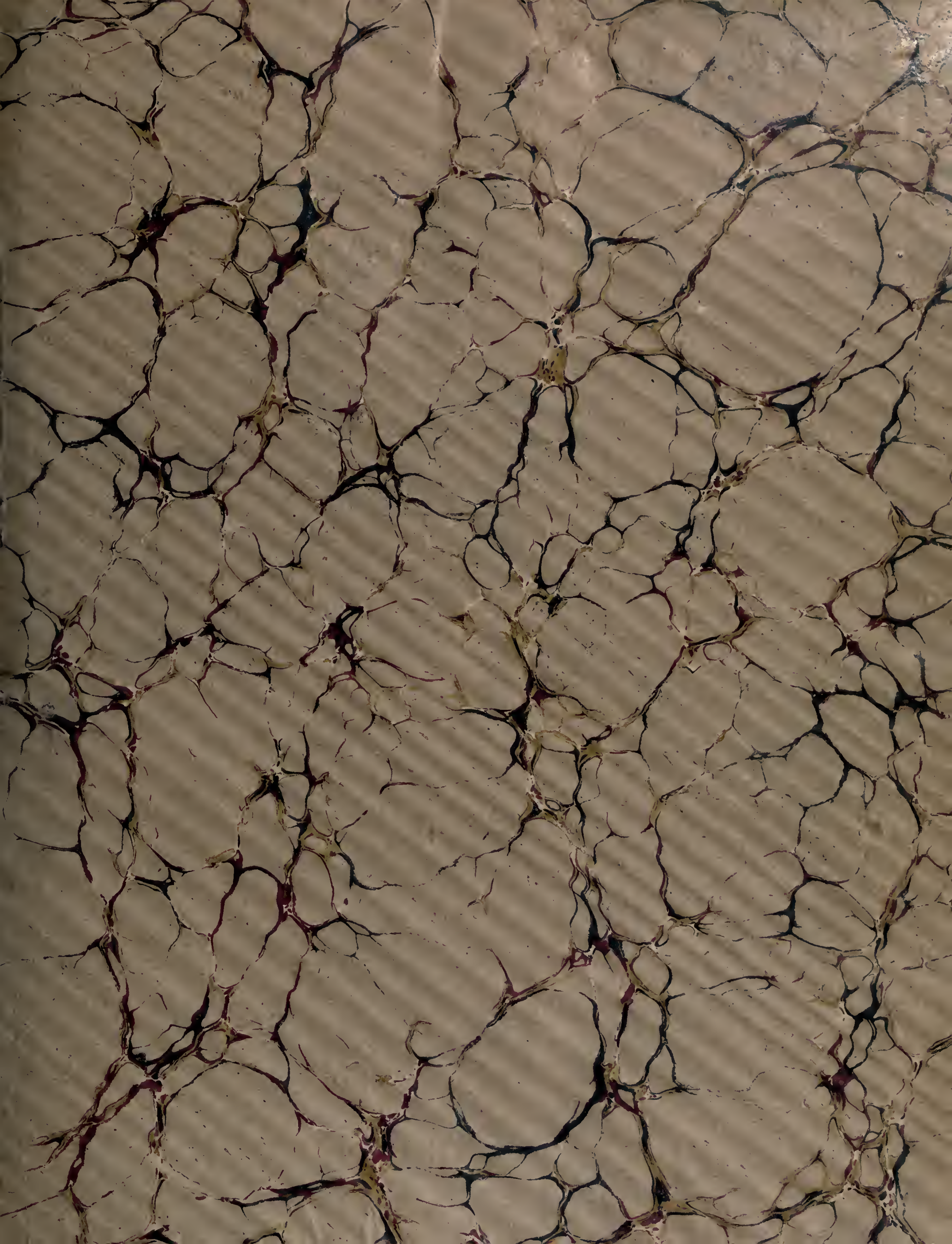

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00077137 8


UNIVERSITY OF TORONTO
VELUT ARBOR ÆVO



HISTOIRE
DES PEINTRES
DE
TOUTES LES ÉCOLES

Paris. — Imprimerie Jules Le Clere et Cie, rue Cassette, 29.

HISTOIRE
DES PEINTRES
DE TOUTES LES ÉCOLES

ÉCOLES MILANAISE, LOMBARDE, FERRARAISE, GÉNOISE ET NAPOLITAINE

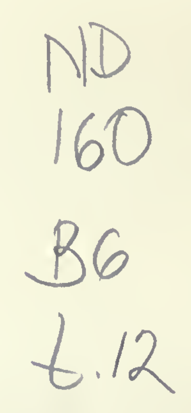
PAR

MM. CHARLES BLANC, MARIUS CHAUMELIN
ET G. LAFENESTRE



PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
HENRI LOONES, Successeur
RUE DE TOURNON, 6, FAUBOURG SAINT-GERMAIN.

1876


LIBRARY
OCT 12 1971
UNIVERSITY OF TORONTO

ND
160
B6
t.12

LIBRARY
UNIVERSITY OF TORONTO

HISTOIRE
DES PEINTRES
DE TOUTES LES ÉCOLES

ÉCOLE MILANAISE

PAR

M. CHARLES BLANC

MEMBRE DE L'INSTITUT



PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LOONES, SUCCESSEUR

RUE DE TOURNON, 6, FAUBOURG SAINT-GERMAIN

M DCCC LXXV

INTRODUCTION

A

L'HISTOIRE DES PEINTRES DE L'ÉCOLE MILANAISE

Dans le grand désordre et la triste nuit qui suivirent, en Italie, la chute de l'Empire romain, la ville de Milan, siége d'un épiscopat vénéré, capitale active d'un royaume barbare, semble avoir eu le privilége de conserver, presque seule, quelques traditions de l'art antique. On ne cessa jamais d'y bâtir, d'y sculpter, d'y peindre. Dans quelle grossièreté les sculpteurs étaient retombés, on le peut voir à la basilique de Saint-Ambroise et dans les églises de Pavie, construites aux IXe et Xe siècles; néanmoins, le fameux *Paliotto,* ouvrage d'un certain Wolvino, donné à l'église Saint-Ambroise par l'archevêque Angilbert II (824-835), et quelques autres pièces remarquables d'orfévrerie prouvent que les arts décoratifs se maintinrent toujours à une certaine hauteur. De la même époque datent les mosaïques grandioses qui ornent l'abside de la célèbre basilique, ainsi que les peintures environnantes représentant la série des évêques milanais. L'existence d'une école de peinture en Lombardie est d'ailleurs prouvée par le fameux traité du moine Théophile *De omni scientia Artis pingendi,* qui s'ouvre par ces mots : *Incipit tractatus Lombardicus....*

Quoi qu'il en soit, les rares vestiges de cet art, à la fois vieilli et enfantin, qui sont parvenus jusqu'à nous, ne nous en donnent pas une haute idée. C'était, comme dans toute l'Europe à cette époque, un art de pure pratique, tout en formules traditionnelles, que nul ne songeait à élargir. Pour donner l'éveil à l'esprit milanais, il lui fallut le contact du libre génie florentin représenté par son premier missionnaire, le plus hardi, le plus passionné, par le grand Giotto, que sa destinée laborieuse et errante poussa successivement à toutes les extrémités de l'Italie pour y allumer partout, de ses mains d'apôtre, la lumière magnifique de la Renaissance. C'est en 1336 que Giotto entra à Milan, accompagné de ses meilleurs élèves, sur le pressant appel d'Azzo Visconti, qui le chargea de décorer son palais seigneurial, admirable monument dont la description nous a été conservée par le chroniqueur Galvano Fiamma. Vers le même temps y arrivait un autre Toscan, le sculpteur pisan Giovanni Balducci, élève d'Andréa Pisano, pour y élever le tombeau de

S. Pierre martyr, dans l'église Sant'Eustorgio. Dans les trois arts à la fois, peinture, sculpture, architecture (car Balducci, comme Giotto, était aussi architecte), le génie toscan, rappelant les artistes à l'étude de la vérité par l'intelligence de l'antiquité, prenait donc, du premier coup, possession du terrain nouveau qui s'offrait à lui avec l'autorité exclusive qu'on s'accoutuma de subir jusqu'à la fin du xiv[e] siècle.

Déjà pourtant, à Milan, dans cette première période, sous le caractère général d'imitation giottesque, apparaissent çà et là dans les rares peintures d'église qui ont échappé à la destruction quelques traits particuliers dus au tempérament local, qui, en se développant, deviendront la marque de l'école : par exemple, un goût très-déterminé pour les colorations fortes, un peu tristes, quelquefois lourdes, et pour les figures réelles, d'une expression plus vive que noble, dont la tournure est souvent épaisse et l'allure mal dégagée. Dès les premières années du xv[e] siècle le naturalisme milanais se distingue assez nettement du naturalisme de Florence, si spirituel, si libre, si alerte ; aussi bien que du naturalisme de Padouan, si fortement empreint du souvenir de la statuaire antique et vivement épris des couleurs claires. C'est de Padoue, cependant, que lui vint la grande impulsion par Vincenzo Foppa, élève de Squarcione, condisciple d'Andrea Mantegna, le plus célèbre des vieux maîtres de Milan, le véritable fondateur de l'école. L'existence de Foppa paraît avoir été très-laborieuse; son influence fut considérable; ce fut lui qui, sous les principats de Filippo Visconti et de Francesco Sforza, marcha à la tête des peintres du pays déjà fort nombreux, si l'on en juge par la liste de ceux qui travaillèrent à la décoration du château de Milan, Giovanni della Valle, Costantino Vaprio, Vincenzo Civerchio, Ambrogio et Filippo Bevilacqua, pour ne citer que les Milanais d'origine. Vincenzo Foppa accentua la manière des Padouans dans le sens qui convenait à ses protecteurs et à son entourage, c'est-à-dire dans le sens de l'expression vivante et réelle plus que dans le sens de l'idéal antique ou chrétien. Par son ardeur particulière pour les recherches techniques et précises, par sa passion pour l'anatomie et la perspective, il imprima à la peinture milanaise un caractère de rigueur scientifique qui fit son originalité et sa force, et lui permit, à la décadence, de résister plus longtemps que telle autre à l'envahissement du maniérisme. Il est à remarquer, en effet, que la plupart des peintres de Milan, avant comme après le passage de Léonard de Vinci, furent des spéculatifs et des érudits, non moins préoccupés de la théorie que de la pratique, passionnés pour l'enseignement autant que pour l'exercice de leur art. Les traités de Foppa sur la perspective et l'anatomie servirent, dit-on, à Raphaël ainsi qu'à Albert Durer; et il n'est, pour ainsi dire, pas un de ses élèves ou de ses successeurs, pendant deux siècles, qui n'ait tenu à consigner, dans des manuscrits dont, par malheur, beaucoup sont perdus ou inédits, les résultats de sa propre expérience.

Doit-on être surpris qu'avec des habitudes d'esprit si ouvertes et si actives le groupe des

artistes milanais se soit montré de bonne heure hospitalier pour les étrangers, et qu'il ait attiré à lui les illustres artistes des Etats voisins? Des causes morales d'un ordre plus élevé que l'intérêt personnel et les protections princières ont dû certainement agir sur tous ces Toscans ou ces Ombriens qui tour à tour s'installent à Milan, y donnent la fleur de leur génie, et s'y transforment eux-mêmes sous les influences locales, non moins heureusement qu'ils ont transformé par leur action personnelle les artistes indigènes qui les ont accueillis. Evidemment, l'art se développait là tout à l'aise, dans un milieu des plus favorables; Michelozzo Michelozzi, constructeur d'un palais pour les Médicis en exil, Averulino ou le Filarète qui fit les plans du Grand Hôpital, et surtout Lazzaro Bramante d'Urbin, en firent l'expérience. Comme peintre aussi bien que comme architecte, ce dernier, pendant un séjour qui ne dura pas moins de vingt-quatre ans (de 1476 à 1499), eut une action considérable. Malgré la disparition de ses œuvres, on peut, en examinant celles de son maître Fra Carnevale et celles de son élève favori, Bartolomeo Suardi, dit le Bramantino, s'imaginer quel genre de qualités, chères aux Ombriens, il introduisit à Milan : la clarté dans les compositions, la limpidité dans le coloris, la délicatesse dans l'expression, l'élégance dans les détails, en un mot le charme et la grâce.

Lorsque le beau florentin Léonard de Vinci vint, en 1483, offrir ses services au duc de Milan, Lodovico Sforza, il se présentait, on le voit, sur un terrain bien préparé. Entre ses studieuses habitudes et les tendances des peintres milanais, il y avait une conformité préalable qui permit à son génie ouvert et expansif d'entrer immédiatement en une généreuse communication avec eux, aussi bien pour s'assimiler leurs qualités particulières que pour leur inculquer celles qu'il apportait de Toscane. Sans les détourner violemment de leur voie traditionnelle, il se mit donc ou plutôt se trouva naturellement à leur tête et les entraîna par les charmes réunis de son génie et de sa personne vers l'idéal plus élevé qu'il avait conçu. Attaché, comme eux, aux études scientifiques, pénétré comme eux de respect pour la réalité et la vie, fondant comme eux la grandeur de l'art sur l'amour de la nature, il possédait de plus qu'eux le sens profond de la beauté expressive; il leur apprit à mettre l'observation naturaliste au service d'une imagination émue et ravie; il leur révéla, avec plus de clarté encore que Bramante, les grâces du corps humain et les enchantements de la lumière; il saisit le premier, sur les lèvres en fleur des belles milanaises, ces douceurs mystérieuses du sourire féminin qu'avaient dédaignées ses austères prédécesseurs, plus attentifs aux irrégularités typiques. La *Joconde* est une œuvre essentiellement milanaise; du jour où resplendit son merveilleux sourire, tous les peintres du pays en furent éclairés; c'est à cette lueur charmante qu'ils travaillèrent pendant plus d'un siècle; et les plus dégénérés d'entre eux, s'ils brillèrent une heure, ne brillèrent que sous ses derniers reflets.

Quant aux disciples immédiats du grand homme, ils se pénétrèrent si complétement de son

génie qu'ils se confondent souvent avec lui dans l'éclat d'une gloire collective. Quelle escorte aimable et dévouée que celle de tous ces jeunes gens, beaux et ardents, qui ne le quittent pas pendant sa vie et lui restent fidèles après la mort! Les uns, tels que Salaï, Melzi, Marco d'Oggione, absolument voués à son culte, ne travaillent guère que sur ses dessins; les autres, tels qu'Andrea Solari, Cesare da Sesto, Bernardino Luini, Bazzi le Soddoma, d'esprit plus libre, de goût plus curieux, emportent partout, conservent partout, à Paris comme à Rome, à Sienne comme à Milan, même à côté de ce Raphaël qu'ils admirent comme un dieu, la marque délicieuse du premier enchantement qui ravit leur adolescence.

Toute l'école milanaise subit donc l'ascendant irrésistible du grand florentin; mais, dans un autre groupe, l'évolution ne se fit pas si aisément. La plupart des élèves des vieux maîtres, de Foppa et de Civerchio protestèrent contre cette importation de la grâce et du sourire, qu'ils jugeaient dangereux pour l'avenir de l'art, jusqu'alors rigoureusement maintenu dans les voies de la sévérité chaste et de la noblesse austère! Ils se défiaient de ces compositions subtiles, de ces physionomies séduisantes, de ces attitudes recherchées, de ces perpétuelles tendresses, prévoyant, de beaucoup trop loin sans doute, mais prévoyant avec perspicacité, les raffinements de maniérisme où pourrait conduire un jour ce style enchanteur. Parmi les amis et les élèves même de Léonard, plusieurs, tout en l'imitant, partageaient ses défiances; ils maintenaient fermement vis-à-vis de lui les traditions anciennes du dessin rigoureux et du style accentué; tels sont Bernardino Zenale, son compagnon de travail à Santa Maria della Grazie, et Beltraffio, qu'il chargeait, en son absence, de diriger son académie. D'autres continuaient leur route sans presque s'occuper de lui; ainsi fit cet Ambrogio Borgognone, architecte et peintre de la fameuse Chartreuse de Pavie, qui garda intacte, jusqu'en 1530, la tradition hiératique du xve siècle; ainsi firent les peintres de Verceil, qui donnèrent à Milan tout un groupe de peintres religieux, dont le style ne s'agrandit qu'au contact de l'école romaine, sans perdre toutefois son caractère primitif, groupe représenté avec éclat par Gaudenzio Ferrari et son élève Bernardino Lanini. Cette branche latérale se distingue par son goût des compositions agitées, des figures réelles, des ajustements bizarres, des colorations voyantes, non moins que par son sentiment élevé de l'expression religieuse; elle se maintint à Milan jusqu'à la fin du siècle avec Battista della Cerva, Lomazzo, Ciocca et Figino; et se perdit enfin dans l'imitation excessive de Michel-Ange, danger dont elle sut naturellement moins bien se garer que les peintres délicats et soigneux, restés fidèles aux traditions prudentes de l'école de Léonard.

Vers la fin du xvie siècle les deux branches d'ailleurs étaient également épuisées, elles ne portent plus aucun fruit. Il n'y a plus à Milan de peintres milanais que les fils dégénérés de Luini et quelques-uns de leurs condisciples. Tous les peintres qui travaillent dans les églises sont des étrangers, crémonais, génois, bolonais ou vénitiens. L'imitation des

peintres de Venise, et en particulier de Titien, se répand même par des artistes du terroir, Callisto de Lodi, Giovanni da Monte, Cesare Dandolo, Preterazzano, ce dernier s'efforçant de combiner avec le coloris de son maître la profondeur d'expression, la science des raccourcis, les hardiesses de perspective qui étaient restées, malgré tout, les qualités milanaises. Néanmoins, c'est à des Bolonais, à la famille des Procaccini, qu'était réservé l'honneur d'arrêter un instant le cours de cette prompte décadence et de rendre à l'école milanaise un certain éclat et une certaine individualité.

Les Procaccini, quoique compagnons ou élèves des Carraches, n'eurent en réalité qu'un vrai maître, le Corrége; c'est grâce à cette noble filiation qu'ils purent tenir le rôle que les circonstances leur offrirent. Ercole, le père, dessinateur assez mou, était un peintre très-consciencieux, très-exact, très-soigneux; il lui suffit d'avoir le respect de son art pour combattre utilement les habitudes d'exécution expéditive si fort à la mode chez ses contemporains. Son fils aîné, Camillo, ne l'imita pas il est vrai sous ce rapport; il s'abandonna sans frein à la facilité de sa verve abondante et banale; mais Giulio Cesare, le cadet, maintenu dans des habitudes plus dignes par ses premières études de sculpture et son admiration pour le Corrége, fut d'un bon exemple pour les jeunes peintres de Milan, qui pendant toute la fin du XVI[e] siècle n'eurent d'autre école que son atelier. Il est impossible de faire l'énumération complète des peintres qui passèrent alors entre les mains des Procaccini. Lanzi y a renoncé, et il ajoute : « Il y eut bien parmi eux quelques inventeurs d'un style original, comme il y en eut parmi les élèves des Carraches; mais la plupart mirent tout leur esprit à suivre la manière de leurs maîtres, les uns la maintenant par le soin qu'ils apportaient à leurs ouvrages, les autres la gâtant par leurs procédés expéditifs. »

Tous les voyageurs qui ont visité Milan savent quel effroyable déluge de peintures médiocres a produit cette école des Procaccini. Malgré l'effort estimable fait par Giulio Cesare Procaccini pour reconstituer une école milanaise, il n'y avait plus assez d'énergie locale pour résister à l'envahissement de cet éclectisme confus dans lequel se perdait l'art italien. Du temps des Procaccini, à Milan même, d'autres peintres étrangers y apportaient de tous côtés d'autres influences; les jeunes Milanais allaient eux-mêmes terminer leur éducation le plus souvent à Venise et quelquefois à Rome; ils en rapportaient des talents faciles et souples, souvent fort agréables encore, mais dépourvus de tout caractère.

Ce n'étaient pourtant pas les encouragements de toute nature qui manquaient alors aux artistes; la famille des Borromées, représentée par les deux grands archevêques de Milan, S. Charles et le cardinal Frédéric, donnait aux arts et aux lettres une impulsion vigoureuse et élevée qu'il ne tenait qu'aux peintres de rendre féconde. Les peintres se rendirent bien à l'appel; il n'y en eut jamais un tel nombre, mais ils ne surent ou ne purent s'élever au-dessus de la médiocrité. Dans cette foule de noms, justement obscurs, qu'on lit sur les vastes

toiles dont sont encombrés tous les monuments milanais, on n'en distingue que deux qui furent portés par des hommes vraiment remarquables, Giovanni Battista Crespi dit le Cerano, peintre, architecte, sculpteur, le directeur de l'Académie fondée par le cardinal Frédéric Borromée et l'instigateur de toutes ses grandes entreprises, Daniele Crespi, artiste éclectique, d'une imagination puissante, d'un goût élevé, qui malheureusement mourut fort jeune, enlevé par la grande peste de 1630.

Après Daniele Crespi, « le dernier des Milanais, » comme l'appelle Lanzi, la décadence suit sa pente avec une rapidité que nul effort n'eût sans doute pu arrêter, parce que cette décadence tenait à l'état général de l'esprit public et à l'affaissement universel du génie italien. L'Académie fondée par le cardinal Borromée s'était fermée après sa mort en 1631. C'est en vain qu'Antonio Busca voulut la réorganiser quelques années plus tard ; tout enseignement sérieux était dédaigné ; il était trop facile à la multitude des gâcheurs qui pratiquaient le métier de peintres, d'apprendre n'importe où ces procédés expéditifs qui leur permettaient de couvrir au galop les plus vastes murailles. Jamais on ne brossa plus de peinture à la toise. Ni dessin, ni couleur, ni caractère ; aucun souci de la noblesse, non plus que de la grâce ; pas plus d'étude que d'inspiration ; une certaine facilité de composition banale et creuse, une certaine grâce de coloris, fade et écœurante, tenaient lieu de tout. Les traditions des deux écoles rivales étaient également mises en oubli ; Foppa aussi bien que Léonard, Gaudenzio Ferrari aussi bien que Bernardino Luini, étaient définitivement stériles.

Il faut reconnaître que cette uniformité désolante des derniers praticiens milanais était due, en grande partie, à l'influence désastreuse du dernier des Procaccini, Ercole, qui succéda à ses oncles dans la direction de leurs ateliers, mais qui n'eut ni leurs qualités, ni leur science, ni surtout leur conscience, et qui ne cessa d'inonder de ses œuvres les églises du pays. Pour le malheur de ses contemporains, Ercole vécut quatre-vingts ans! A peine peut-on distinguer, dans la foule qui l'environne, quelques artistes plus scrupuleux et plus intéressants, tels qu'Antonio Busca, Carlo Vimercati, Cristoforo Storer, Federigo Bianchi, Giovanni Battista Discepoli, dit le Zoppo de Lugano. C'est en vain que Giovanni Mauro Rovere rachète quelquefois, par une verve chaleureuse, l'incroyable désordre et le laisser-aller de ses grandes machines ; c'est en vain qu'on se met en famille pour fabriquer mieux et plus vite ; les Sant'-Agostini sont trois, les Rossetti sont trois, les Nuvoloni sont quatre. Chacun d'eux traîne à sa suite une grosse bande d'élèves. A quoi bon les nommer? Tous se ressemblent. Malgré l'habileté incontestable de quelques-uns d'entre eux, plus ils accumulent de toiles, plus ils s'éloignent de l'art. La grande flamme allumée par Giotto, Mantegna, Bramante, Léonard, est décidément éteinte ; tous les efforts faits pour la rallumer sont des efforts en pure perte, et c'est à peine si on en retrouve çà et là quelques étincelles sous le tas de cendres rapidement accumulées par deux siècles d'incessante production.

Georges LAFENESTRE.



École Italienne — *Madones, Portraits*

GIOVANNI ANTONIO BELTRAFFIO

NÉ EN 1467. — MORT EN 1516.



ÉCOLE milanaise

L'histoire des peintres doit réserver une place des plus honorables à Giovanni-Antonio Beltraffio, gentilhomme milanais, pour qui la peinture ne fut qu'un délassement, et qui fut néanmoins un des meilleurs élèves de la grande école du grand Léonard. Au siècle passé, le nom de Beltraffio (Vasari l'appelle Boltraffio) était parfaitement inconnu en France. L'Italie, elle-même, ne possédait guère de ce maître qu'un tableau bien authentique, celui qu'il avait peint à Bologne dans l'église de la Miséricorde, et l'on se souvenait à peine que Vasari avait consacré quelques lignes à Gio-Antonio. Ce fut en 1812 que, par suite d'un échange, le chef-d'œuvre du peintre, qui de l'église de la Miséricorde était passé au musée de Milan, passa de Milan à Paris et fut placé au Louvre. Dès ce moment, Beltraffio prit à nos yeux un rang distingué parmi les maîtres de l'école milanaise, sans être estimé toutefois à l'égal de Luini, de Cesare et de Gaudenzio.

Rien ne fait mieux sentir la supériorité de l'Italie en fait de peinture, que d'y rencontrer des artistes qui sont restés obscurs pendant plus de trois siècles, et qui, cependant, sont d'une telle force que, transportés dans une autre école, je veux dire dans un autre pays, ils y auraient figuré avec gloire et seraient devenus célèbres. Assurément, si on le compare à ses

condisciples milanais, Beltraffio n'est pas, encore une fois, à la hauteur d'un Bernardino Luini, par exemple; il n'a pas, comme lui, remué de vastes compositions, agencé de nombreuses figures, traité grandement l'histoire et la fable, le sacré et le profane, ni décoré des murailles par la fresque. Son talent mâle et ferme, borné à la peinture à l'huile, ne s'est jamais exercé que dans un genre assez restreint, dans celui auquel peut suffire, à la rigueur, un excellent peintre de portraits. Mais il s'y montre vigoureux, savant, sûr de lui-même. Dessinateur net et serré, coloriste énergique et plus généreux que les autres élèves de Léonard, moins froid dans les ombres, plus solide et plus empâté dans les lumières, plus attentif au matériel de l'art, il a été assez bien inspiré pour s'en tenir aux sujets qui pouvaient faire valoir son habileté pratique, et qui ne demandaient pas une élévation d'esprit à laquelle, sans doute, il n'aurait pas su atteindre. Une *Madone* entre deux saints, ayant à ses pieds un ou deux donateurs à genoux, tel est, on le sait, le thème favori des peintres du quinzième siècle; tel est aussi le motif du tableau de Beltraffio qui est au Louvre, et qui, au dire de Vasari, est le plus beau morceau qu'il ait peint. Il portait la date de 1500[1].

Au premier coup d'œil, ce tableau nous saisit par un naturalisme fort, plein d'accent et de saveur, qui manque un peu de distinction dans la figure principale, celle de la Vierge, mais qui n'est pas sans dignité et même sans grâce dans les figures des deux personnages debout, saint Sébastien et saint Jean-Baptiste. Ces deux figures, à n'en pas douter, sont des portraits, mais des portraits bien choisis. L'un est un beau jeune homme, dont le doux visage est encadré gracieusement par les boucles tombantes d'une chevelure frisée. C'est un modèle connu dans l'école de Léonard et que nous voyons reparaître chez quelques-uns de ses élèves, et même chez Lorenzo di Credi, son condisciple, si nous avons bonne mémoire. L'autre est une figure grave et assez imposante, bien que le caractère en paraisse faiblement trempé quand on se rappelle l'admirable ascétisme du saint Jean de Raphaël dans la Madone de Foligno. Quant à la Vierge de Beltraffio, il faut reconnaître qu'elle laisse à désirer plus de douceur et aussi plus de beauté. Son regard dur et louche, sa lèvre épaisse, sa coiffure étroite et dépourvue de grâce, lui font une physionomie sans noblesse. Elle semble bouder ceux qui l'implorent, non pas de cette moue superbe qu'a si fièrement exprimée le ciseau de Michel-Ange, mais d'une moue peu intéressante parce qu'elle n'a ni le caractère de la hauteur, ni celui de la tendresse. L'enfant Jésus est sévèrement dessiné et modelé, avec ces bourrelets de chair et ces plis de la peau qu'avait si bien observés Léonard de Vinci. Mais, l'enfant et la Vierge sont dominés en hauteur et comme écrasés par les deux figures de saint Sébastien et de saint Jean, qui donneraient à la composition la forme d'une pyramide renversée si on ne voyait planer sur la tête de l'enfant la croix que tient le précurseur et le petit ange qui joue du luth au sommet du tableau. Il est de tradition, suivant Malvasia et Baldinucci, que ce petit ange a été peint par Léonard; cependant, il n'est pas possible d'y reconnaître la main de ce grand homme, qui convertit en diamants tout ce qu'elle touche.

Ce qui est admirable, sans aucune restriction, c'est le portrait des deux donateurs agenouillés à droite et à gauche de la Madone, et qui sont Giacomo Casio de' Medici et son fils Girolamo, deux Bolonais illustres, le dernier surtout, pour avoir reçu des mains de Clément VII le laurier poétique dont il est couronné dans le tableau. Girolamo Casio, le poète, était un ami de Léonard. Il avait composé un sonnet sur la fameuse peinture de *Sainte Anne*, dont nous possédons au Louvre l'original, selon toute apparence. Il s'attache donc un intérêt de plus à son portrait, qui, d'ailleurs, est peint supérieurement, et s'enlève sur le fond avec la vérité de la vie et le relief plastique de la ronde-bosse. Le fond, c'est un paysage, grand par les lignes, mais traité avec la finesse un peu minutieuse des peintres du quinzième siècle. Les brins d'herbe sont détaillés, les plantes sont comptées; le naturalisme, auquel nous devons la consistance et l'énergie des figures, se retrouve, comme on devait s'y attendre, dans les moindres accidents du terrain et dans tous les accessoires. Tout voir et tout rendre, c'était le principe de ces maîtres du quinzième siècle, et Beltraffio, qui tient de la vieille école par la symétrie de sa composition, en tient aussi par une manière serrée et voulue, et par un contour cerné qui avoisine la sécheresse.

[1] Ma basti aver quì nominata questa (tavola) che è la migliore. *Vasari*.

Que Beltraffio ait été l'élève de Léonard, nous le savons d'une manière certaine, et par l'inscription qu'on lisait autrefois sur le tableau, — cette inscription que mentionne Vasari a depuis longtemps disparu, — et par le témoignage de deux auteurs milanais, Borsieri et Sassi. Ces auteurs nous apprennent de plus que, après la chute de Louis le More, Léonard de Vinci, voulant quitter Milan pour aller à Florence avec Luca Paciolo, confia au Beltraffio la direction intérimaire de son académie. Cependant, il est vraisemblable qu'avant



LA VIERGE DE LA FAMILLE CASIO (Musée du Louvre.)

d'entrer dans l'école du Vinci, Giovan-Antonio avait déjà reçu les leçons de quelqu'un des vieux maîtres milanais de l'ancien style, car il a plus d'un trait de ressemblance avec eux, et il se distingue, en cela, de ses condisciples, qui, du reste, étaient tous plus jeunes que lui, à l'exception d'Andrea Solario. Quoi qu'il en soit, pour concilier le dire de Borsieri et de Sassi avec la date de 1500, qui sans doute, d'après Vasari, était inscrite sur le tableau du Louvre, il faut croire que Beltraffio, lorsque Léonard le chargea de diriger l'académie, avait déjà peint sa Madone dans l'église de la Miséricorde, et qu'il était revenu de Bologne en cette même année 1500. Quatorze ans plus tard, nous le retrouvons à côté du Vinci, lui faisant escorte quand le grand maître entreprend son voyage de Rome. Nous avons rapporté, dans la biographie de Léonard,

la note écrite de sa main au volume B de ses manuscrits : « Aujourd'hui, 24 septembre (1514?)[1], je suis parti de Milan pour Rome avec Giovanni, Francesco Melzi, Salaï, Lorenzo et Fanfoia. » Le *Giovanni* dont il est ici question est sans doute Beltraffio, désigné familièrement par son prénom. Amoretti le pense et son interprétation est fort probable. Or, nous savons que le séjour de Vinci à Rome fut à peine d'un an. Si Beltraffio l'accompagna jusqu'à Rome, il dut être de retour avec lui en 1515. Peut-être les élèves qui formaient le cortége de Léonard le quittèrent-ils à Florence, où Julien de Médicis le prit avec lui pour le conduire à son frère, le pape Léon X. Toujours est-il que Giovan-Antonio mourut l'année suivante, ainsi qu'il résulte de l'épitaphe gravée sur son tombeau. Il ne vécut donc que quarante-neuf ans, et sa courte carrière est une raison de plus pour expliquer l'extrême rareté de ses œuvres.

Du temps où écrivait Lanzi, au commencement de ce siècle, la Madone de Beltraffio, que nous avons décrite, était le seul ouvrage de lui qui fût exposé dans un lieu public. Depuis, d'autres morceaux de sa main ont été connus ou plutôt remarqués. Le musée Brera, qui posséda quelque temps le tableau du Louvre, a conservé une figure en pied de saint Jean-Baptiste, aussi belle par la dignité du caractère que par la *pastosité* d'un coloris de haut goût et le savoir anatomique du dessinateur. Des écrivains compétents vantent beaucoup la *Sainte Barbe* du musée de Berlin, qui est représentée debout, tenant à la main un calice. M. Viardot parle avec chaleur de cette figure superbe, dont le style est grand et la tête imposante; et M. Rio, qui a étudié de si près l'école milanaise, va jusqu'à dire : « On ne saurait rien imaginer de plus majestueux, de plus beau de formes et de proportions, que son tableau de sainte Barbe; il n'y a rien de faux ni d'exagéré dans la comparaison qu'on en a faite avec une divinité antique, car, dans certains effets qu'il cherche à produire, Beltraffio est aussi, lui, plus sculpteur que peintre. » Toutefois, ceux qui ont vu les autres œuvres de Beltraffio (on en compte sept ou huit au plus), s'accordent à regarder comme son meilleur tableau la *Madone des Casio*. Les contemporains du peintre furent sans doute de cet avis, car il dut en faire des répétitions, une entr'autres pour la ville de Lodi. Nous avons donc au Louvre le chef-d'œuvre de l'artiste et nous aurions pu suivre l'exemple de Vasari, qui s'est cru dispensé, par la mention qu'il a faite de ce bel ouvrage, de décrire les autres peintures du maître lombard.

CHARLES BLANC.

[1] Il se présente ici une difficulté : En quelle année Léonard de Vinci est-il parti pour Rome? Est-ce au mois de septembre 1514 ou au mois de septembre 1513? Cette dernière date nous paraît la seule admissible, s'il est vrai que Julien de Médicis allât à Rome pour assister au couronnement de son frère. Léon X ayant été élu pape le 11 mars 1513, les cérémonies de son couronnement n'ont pu être ajournées jusqu'à la fin de l'année suivante. La date de 1514 est cependant celle qu'ont indiquée Amoretti et les judicieux annotateurs de Vasari, publié à Florence par Felice Lemonnier. Pourquoi? Parce que dans le même volume de manuscrits, coté B, on lit ces mots écrits par Léonard sur un dessin représentant un lieu sauvage : *Sulla riva del Po vicino a Sant'Angelo* 1514, *addi* 27 *di settembre*. Ils ont conclu de cette note que le maître avait dessiné ce paysage trois jours après son départ de Milan, et conséquemment ils ont placé ce départ en 1514. Mais, ne serait-ce pas *au retour* de Rome que Léonard aurait fait le dessin daté du 27 septembre 1514? Dès lors tout s'expliquerait : le voyage fait dans l'année du couronnement, qui est bien 1513, et le retour après un séjour qui aurait duré un an. C'est donc la date donnée par M. Villot, dans la *Notice des tableaux du Louvre*, qui est pour nous la bonne, bien que nous ayons indiqué par erreur celle de 1514 dans notre biographie de Léonard.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Musée du Louvre. — *La Vierge de la famille Casio.* La gravure que nous donnons ici de ce tableau nous dispense de le décrire. Il fut acquis à Milan, en 1812, pour le musée français, avec un tableau de Carpaccio, un autre de Marco d'Oggione, et deux toiles de Bonvicino, en échange desquels le musée de Milan reçut vingt tableaux de l'école flamande. Gravé dans la *Pinocateca di Milano.*

Musée Brera, à Milan. — *Saint Jean Baptiste*, en pied et debout. Il est à moitié nu et porte pour vêtement une draperie grossière. Gravé aussi dans la Pinacothèque de Milan.

Galerie de Berlin. — *Sainte Barbe.* Elle est debout, dans un paysage, tenant un calice à la main.

Lodi. — Une répétition de la *Madone de Casio*, que nous avons au Louvre. Elle est gravée dans le *Recueil* de Fumagalli, *Scuola di Leonardo de Vinci in Lombardia. Milano*, 1811.

Bergame. — Dans la galerie du comte Lochis, près de cette ville, se trouve une *Sainte Famille* de Beltraffio.

Dulwich-College, près de Londres. — Un beau portrait, dont nous n'avons pas souvenance. Il est mentionné par M. Rio.

Chez le duc de Devonshire, un autre portrait. — Un autre dans la collection Seymour.

Chez lord Nortwick se trouvait une *Sainte Famille* qui a dû être vendue avec les autres tableaux de ce lord, en 186....

Il existe encore, au château de Bleinheim, une peinture fort endommagée, que l'on attribue à Beltraffio.

PARIS. — IMP. POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Italienne. *Sujets religieux.*

BERNARDINO LUINI

NÉ VERS 1470? — MORT VERS 1531.



ÉCOLE Milanaise.

Il est vraiment bien difficile, lorsqu'on est pénétré d'admiration pour Léonard, de n'en pas avoir aussi pour Luini, qui fut le plus heureux, certainement, et le plus illustre des héritiers de son génie. Ceux qui ne connaissent de Luini que ses madones, le prennent simplement pour un merveilleux imitateur de Léonard; et en effet il reproduit les types religieux de ce grand peintre, il en répète la grâce ineffable et la douceur, il les enveloppe comme lui d'une tiède demi-teinte, il les voit comme lui à travers un store de poésie. Non seulement il recommence la touche parfondue et le clair-obscur de son maître, mais il semble avoir repassé par les mêmes sentiments, avoir eu le même esprit et le même cœur. Toutefois ceux qui ont vu les fresques de Luini à Milan, à Saronno, à Lugano, à la chartreuse de Pavie, ceux-là le considèrent comme un artiste supérieur qui avait une vertu propre, une personnalité parfaitement distincte et chez qui l'imitation n'était qu'une volontaire déférence pour un des plus grands hommes de l'Italie.

Par une étrange fatalité, les biographes italiens qui ont succédé à Vasari ont tous imité son indifférence à l'égard de Luini, de sorte que nous ne savons absolument rien de sa vie. Ses ouvrages mêmes ne portant presque aucune date, il est très-difficile de les ranger dans un ordre chronologique. On peut néanmoins

reconnaître ses premiers tableaux à certains détails qui rappellent encore l'école gothique : par exemple, à l'emploi de l'or dans les accessoires et au style suranné de l'architecture qui remplit ses fonds. Ces circonstances tendent à prouver que Luini ne fut pas précisément l'élève direct de Léonard, et qu'il savait déjà peindre lorsqu'il entra dans l'académie fondée par le Vinci vers 1494, sous les auspices de Louis le More. C'est donc, selon toute apparence, vers l'année 1470, que doit se placer la date de sa naissance, qui d'ailleurs nous est inconnue. On ne sait pas même où il naquit, mais il est probable que ce fut à Luini, petite ville dont il prit le nom; et il est d'ailleurs certain qu'il était Lombard et qu'il avait commencé à pratiquer son art dans les petites villes qui sont situées sur les bords du lac Majeur, lorsque Léonard fut appelé de Florence à Milan. En ajoutant à ces conjectures que Luini mourut vers l'an 1531, nous aurons dit tout ce que nous apprennent les livres sur un artiste si intéressant à connaître.

Encore une fois, il n'est pas possible de se faire une idée juste de Bernardino Luini, si l'on n'a pas voyagé dans le Milanais, car ses tableaux sont la moindre partie de son œuvre. Les fresques qu'il a exécutées à Milan, dans le couvent de Saint-Maurice, dit le *Monastero maggiore*, lequel est entièrement couvert de ses compositions; celles qu'il a peintes à Saronno dans l'église Notre-Dame, et à Lugano dans l'église Sainte-Marie *degli Angeli*, appartenant aux Franciscains, sont les titres les plus glorieux de Luini, les titres qui lui ont fait une place dans l'histoire, tout près des plus grands peintres, immédiatement après Léonard de Vinci et Raphaël. Au surplus, depuis vingt ou trente ans, c'est-à-dire depuis que l'esprit critique s'est développé et fortifié en France, en Allemagne et en Italie; depuis que les études historiques ont été poussées, dans la direction des arts avec tant de sagacité et de vigueur, les Milanais, avertis sans doute par l'enthousiasme des étrangers pour Luini, ont réuni au musée Brera plusieurs peintures de sa main, et surtout des morceaux de fresques qui ont été en différents endroits détachés des murailles par un habile sciage, et soigneusement transportés sur panneaux. La première fois que nous vîmes ces précieux fragments, ce fut pour nous une véritable révélation. Jusqu'alors, Luini n'avait été à nos yeux qu'un imitateur prodigieusement fidèle du Vinci. Maintenant il nous apparaissait comme un peintre puissant, ému et original, capable d'inventions gracieuses et tout plein d'idées imprévues.

La plus admirable de ces fresques, qui, menacées de destruction, ont trouvé un asile à la galerie Brera, c'est la *Sainte Catherine portée par des anges*. Avant que la photographie ne l'eût fait connaître dans les grandes écoles de l'Europe, cette composition, qui n'a pas encore été gravée, fut imitée en Allemagne par plusieurs artistes, notamment par H. Mucke, et en France par M. Henri Lehmann. Mais la grâce en est inimitable, parce qu'elle n'est pas cherchée le moins du monde, et qu'elle semble avoir été trouvée dans un de ces divins songes qui traversent l'âme des poëtes. La légende raconte qu'après la mort de sainte Catherine d'Alexandrie, son corps fut porté par des anges sur le mont Sinaï : telle est la donnée du tableau. Luini a représenté la sainte plutôt endormie que morte. On dirait qu'elle s'est évanouie au milieu d'une extase et qu'elle va se réveiller dans les ravissements du paradis. Trois anges au vol respectueux portent silencieusement ce corps délicat et immaculé que n'alourdit aucun péché véniel et qui exhale un parfum de sainteté. Ils traversent les airs, légers comme un souffle, pâles comme une vision, en contemplant cette douce et belle vierge qui ne pouvait être ensevelie que par des séraphins. Il y a du Raphaël dans Luini. Ses grisailles ont autant de style et quelquefois plus de sentiment. Ses anges sont moins fiers sans doute, mais plus aimables. Ils ont des formes élégantes, quoique pleines, sous des draperies minces que soutient et qu'agite l'air rare des couches supérieures. Ils sont gracieux comme des femmes, avec une dignité virile.

Parmi les fresques de la galerie Brera, il en est d'autres qui sont d'une adorable naïveté. Elles sont relatives à l'histoire de la Vierge. Il me souvient surtout de celle qui représente des jeunes filles jouant à la main chaude. Délicates figures de la plus charmante candeur! Je m'imaginais voir la vierge Marie en récréation avec ses compagnes dans un pensionnat de Nazareth. Avec une modestie ingénue, elle va frapper un coup de sa petite main sur la main blanche de celle qui a les yeux cachés; mais ce coup timide sera aussi doux qu'une caresse. Les figures sont presque de grandeur naturelle. Ainsi, avec une

hardiesse qui ferait frémir nos modernes académies, l'artiste s'est permis d'introduire ce que nous appelons aujourd'hui un tableau de genre dans une peinture monumentale! J'étais à le regarder de tous mes yeux lorsque mon compagnon de voyage me tirant par l'habit me mena devant une autre fresque : *Joseph et la Vierge allant se marier au Temple*. Jamais peinture ne m'a plus étonné par l'inattendu et la nouveauté du caractère dans des personnages dont le type semblait consacré déjà par l'autorité de tant de maîtres. Cette fois, Joseph n'est pas un vieillard caduc, humblement courbé sur son bâton, et résigné au rôle de gardien respectueux; c'est un époux superbe : il est amoureux, il est fier, il est triomphant. La Vierge,



LA VIERGE A L'AGNEAU.

qu'il tient par la main, le suit sans aucune hésitation, pudique, mais entraînée; émue encore, mais déjà éblouie et subjuguée par le plus beau des époux, car Joseph est tout rayonnant de jeunesse et de beauté. Luini a été, cette fois, d'une originalité saisissante. Il a été moins orthodoxe peut-être que les autres peintres, mais il a su rajeunir, redoubler l'intérêt d'une scène que partout ailleurs la tradition a refroidie.

Pour les Vierges, Bernardino Luini a toujours adopté le type de Léonard, en le tenant, il est vrai, un peu plus court, ce qui l'a un tant soit peu alourdi. On dirait qu'il a peint les filles des femmes qui avaient posé devant les yeux ou dans l'imagination de son maître; mais on ne peut pas dire de son modèle: *filia pulchrior*. Ce qui donne aux Vierges de Luini beaucoup de ressemblance avec la sainte Anne et la Vierge du Vinci, c'est la manière mystérieuse dont il les a éclairées, en faisant glisser doucement sur leurs paupières abaissées, sur leurs pommettes moins saillantes, sur leurs lèvres moins divines, ce même rayon amorti, assourdi, qui, chez Léonard, forme des harmonies si suaves, des harmonies en mineur. Cela seul,

à défaut de tout autre renseignement, ferait bien voir que Luini a étudié dans l'académie ouverte à Milan par le Vinci, car c'est évidemment à l'exemple de ce grand peintre qu'il a donné tant d'importance à l'ombre, surtout dans ses tableaux de Vierges, et si peu d'étendue à la lumière. On sait, en effet, que Léonard enseignait à ménager la lumière *comme une pierre précieuse*, suivant l'expression de Lomazzo, qui, sans doute, l'avait recueillie de la bouche du maître. « Pour donner de la force et du relief à toutes les figures, dit Lomazzo, il faut régler son ouvrage sous une seule lumière plus grande que les autres, et faire perdre celles-ci selon la distance des objets, comme en ont usé les peintres ci-dessus nommés (Léonard de Vinci, Gaudenzio Ferrari, Cesare da Sesto), lesquels ont été dans leurs peintures aussi avares du clair que si c'eût été une pierre précieuse[1]. » Fidèle à cet enseignement, Luini a été fort sobre de lumière, du moins dans toutes ses toiles de chevalet; aussi leur a-t-il donné beaucoup de force et de relief; mais, en étendant les ombres qui devaient donner de la saillie à ses têtes, à ses mains, à ses figures nues de l'enfant Jésus et de saint Jean, qui sortent du cadre *che paiono nascer fuori dal quadro*, il n'y a pas laissé suffisamment de transparence et partant pas assez de profondeur : car une ombre opaque n'est jamais profonde; et c'est le reproche que son condisciple Lomazzo lui faisait lui-même, en dépit de son admiration, lorsqu'il disait au même endroit de son livre : « Ce qu'ont pratiqué si bien Léonard, Gaudenzio et Cesare da Sesto, Bernardino de Lovino l'a pratiqué aussi, mais avec moins de finesse, *ma più grossamente.* » Je traduis exprès : avec moins de finesse, car le mot plus grossièrement serait bien grossier, appliqué à un tel peintre, et le lecteur en serait certainement choqué, n'eût-il sous les yeux que l'imparfaite gravure de la *Vierge à l'Agneau*, qui accompagne la présente notice. Où trouver en effet un sentiment plus délicat, une exécution plus fine et plus tendre, si ce n'est dans Léonard? Plus heureux que la plupart de ceux qui me liront, j'ai vu cette Vierge de Luini à Lugano, dans une chapelle latérale de l'église *degli Angeli*. La chapelle était fermée par une grille et le tableau caché par un rideau vert. Nous trouvant seuls dans l'église, mon compagnon de voyage et moi, nous eûmes bientôt franchi la grille au moyen d'une montagne de chaises et nous tirâmes le rideau vert.... Oh! la douce et belle Madone! Elle nous parut être la sœur puînée de la Vierge de Léonard qui est assise sur les genoux de sainte Anne dans le tableau du Louvre. L'enfant Jésus veut monter à cheval sur son mouton et il semble le lui dire tout bas en le caressant.

Il importe d'ajouter ici que le principe de Léonard (celui d'épargner la lumière) n'est applicable qu'aux tableaux de chevalet. De grandes ombres attristeraient l'œil dans une grande machine et n'y seraient tolérables que pour le cas particulier et rare où le sujet serait de nature à produire une impression mélancolique. Une vaste composition, soit qu'on la destine à une décoration murale, soit qu'elle forme un tableau séparé, a besoin que la lumière y soit plus étendue que l'ombre, tout en étant soumise à la loi d'un grand clair dominant, d'un clair auquel tous les autres sont subordonnés. Ainsi l'ont compris Paul Véronèse et Rubens dans leurs décorations, Raphaël dans ses fresques, si l'on excepte la *Prison de saint Pierre*, et Léonard de Vinci tout le premier, lorsqu'il a peint dans la *Cène* ces sublimes figures d'apôtres, dont aucune n'est sacrifiée par l'ombre. Ici pourtant le drame devait prendre une teinte de tristesse auguste et solennelle. Mais une lumière tempérée se répand doucement sur toute la scène et n'y produit que ses ombres naturelles. Luini, quand il a peint ses grandes fresques, a renoncé lui aussi à ces grands partis d'ombre qui seraient déplacés dans une église, où la lumière est nécessairement inégale et ne fait valoir certaines parties qu'aux dépens des autres. C'est ce que nous avons observé à Lugano, dans l'église *degli Angeli*, où Bernardino a peint toute l'histoire de la passion de Jésus-Christ. Voici, du reste, les notes que nous prîmes sur notre calepin de voyage, et qui, écrites en présence de la peinture, traduisent plus fidèlement notre impression que ne le ferait une appréciation rétrospective[2] :

« Cette fresque admirable, et encore assez bien conservée, occupe toute la muraille qui fait face à la

[1] Perche sono stati cotanto parchi nel dar il chiaro, che non altrimenti che gemma preziosa l'hanno distribuito nelle sue figure. *Trattato dell' Arte della Pittura*, Milano MDLXXXV, page 237.

[2] *De Paris à Venise*, notes au crayon par M. Charles Blanc. Paris, Hachette et Renouard, 1857.

porte, et au bas de laquelle s'ouvrent des arcades qui donnent accès dans le chœur. La muraille peut avoir douze mètres de large sur sept ou huit de hauteur. Comme sujet principal, la fresque représente *Jésus en croix entre les deux Larrons.* On y compte environ quatre-vingts figures, celles du premier plan étant de grandeur plus que naturelle. Au pied de la croix, à la droite du Christ, on remarque tout d'abord le groupe des Saintes Femmes soutenant la Vierge évanouie. Raphaël n'a rien de plus beau, ni comme style, ni comme expression, même dans le *Spasimo.* La Vierge, debout, fléchit sous le poids de la douleur, mais d'une douleur calme, noble, héroïque; sous les pâleurs de la mort, elle est belle comme une vestale



LES TROIS CROIX.

antique. Derrière ce groupe, à la gauche du tableau, le regard s'arrête sur une belle femme qui tient son enfant dans ses bras. Il n'y a pas de plus fière Romaine dans l'incendie *del Borgo.* Au sentiment si profondément accusé des maîtres précurseurs, de ceux qui ont illustré la renaissance italienne, depuis Giotto jusqu'à Mantegna, Luini ajoute l'ampleur des formes, la souplesse des draperies et toujours le choix du beau. Au pied de la croix que son sang inonde, est assis un tout jeune homme, plein de grâce, de tendresse et de mélancolie, fleur d'adolescence qu'arrose le sang du Christ. A droite, s'agitent les soldats qui jouent aux dés la robe du Nazaréen. Près d'eux est une admirable figure de saint Jean. Il tourne la tête vers le Christ et lui jette un long regard d'ineffable douleur. Cette figure vraiment sublime était peut-être connue de M. Ingres, lorsqu'il a peint son *saint Symphorien.* Des cavaliers romains, un centurion que Lomazzo admirait il y a trois siècles, des licteurs et la foule remplissent la partie inférieure de la composition. Dans

le haut, ce sont des figures d'anges, au nombre de six, qui sont rangées avec une religieuse symétrie. Il en est deux qui volent de chaque côté de la Victime, et s'approchent d'elle avec amour comme pour la réchauffer de leur haleine. Deux autres sont accoudés sur les bras de la croix et y versent des larmes. Le sommet de la fresque, terminée en triangle, est rempli par trois chérubins. Par une licence autorisée chez les vieux peintres et qui rappelle un peu les âges gothiques, Luini a représenté les divers épisodes de la Passion en petites figures vers le milieu de la composition, à la profondeur d'un quatrième plan. A gauche, c'est la flagellation; au milieu, Jésus transporté au tombeau; à droite, Jésus ressuscité qui apparaît à ses disciples et fait toucher ses plaies à saint Thomas... Chose étrange! ces diverses péripéties du grand drame ne troublent point l'unité, tant il est vrai que la principale unité d'un tableau est celle du sentiment. Les actions sont diverses, mais l'émotion est une. »

Les fresques peintes par Luini à Sainte-Marie-de-Saronno ne se trouvaient point sur notre route : nous eûmes le regret de ne pas les voir. Mais on peut s'en rapporter à ce qu'en ont écrit des critiques judicieux tels que Lanzi et M. Rio. « Sans copier Raphaël, dit Lanzi, Luini a donné à la Vierge ce caractère de beauté, de noblesse et de modestie que lui avait imprimé Raphaël. Ces perfections semblent se modifier selon le sujet figuré, soit que la Vierge se présente à l'autel nuptial et qu'elle écoute avec admiration les prophéties de Siméon; soit que, partagée entre la douleur et la joie, elle interroge son divin Fils pour savoir pourquoi il l'avait abandonnée. Les autres figures ont aussi le genre de beauté propre à leur caractère : des têtes qui paraissent en vie, des regards, des mouvements qui semblent demander une réponse; une variété d'idées, de costumes, de passions toutes imitées de la nature; un style dans lequel tout paraît vrai et point cherché, qui attire dès la première vue et qui engage à observer le détail, au point qu'on a de la peine à s'en détacher. » Ce même tableau présente une particularité intéressante : l'artiste, dit M. Rio, s'y est peint lui-même « à côté de la Vierge, sous les traits d'un vieillard chauve, à barbe blanche et touffue, aux lèvres fines et serrées, au regard doux et pénétrant, tel qu'on aime à se représenter Luini, d'après l'empreinte qu'il a mise dans ses œuvres. » Or, la fresque de *Jésus parmi les docteurs* étant de l'année 1525, confirme la conjecture que Luini serait né au moins vers 1470, puisqu'il aurait eu en 1525 l'aspect d'un vieillard.

Un fait certain dans la vie de Luini, c'est qu'il fut membre de la confrérie della Spina, qui s'était imposé la mission de distribuer gratuitement des remèdes aux pauvres malades. Nous avons vu à l'Ambrosienne de Milan une grande fresque transportée comme celles du musée Brera, qui fut peinte par Luini pour la confrérie dont il était membre, *le Christ bafoué*. Deux colonnes divisent la composition en trois compartiments : à droite et à gauche sont rangés de profil les portraits obligés des principaux de la confrérie, et ces portraits sont vivants; mais l'excès même de leur relief et de leur éclat nuit à la scène dramatique dont ils sont les impassibles témoins. Aux bourreaux qui insultent le Christ, l'artiste a imprimé un caractère de naturalisme naïf et fort qui rappelle les écoles germaniques. Ils font des grimaces d'enfants, comme ceux des estampes d'Albert Durer. Sur un plan éloigné, on aperçoit la Vierge éplorée qui cherche son fils. Un ange vêtu de blanc lui montre avec une douleur profonde et un geste gracieux le chemin qu'elle doit suivre pour trouver le Christ. Figure admirable que cet ange, à faire envie aux plus grands maîtres. Lanzi nous apprend au sujet de cet ouvrage un détail intéressant : c'est qu'il fut payé à l'artiste 115 livres et ne lui coûta que trente-huit jours de travail, outre les onze jours qu'y employa un des jeunes peintres par lesquels il avait l'habitude de se faire aider. Enfin, le musée de l'Ambrosienne renferme encore un autre morceau de Luini, mais celui-là est tout à fait charmant, sans aucune restriction ni réserve. C'est une *Sainte Famille* évidemment peinte d'après un dessin de Léonard et qui est une variante de la *Sainte Anne*. L'Enfant se retourne pour bénir le petit saint Jean, qu'il prend avec grâce par le menton. Il y a une cinquième figure ajoutée, celle d'un apôtre. Le tout est enveloppé d'un charme indéfinissable.

En allant de Bellinzona à Lugano, nous rencontrâmes dans la diligence autrichienne un Italien fort distingué et d'une immense érudition, qui, chemin faisant, nous parla de Luini; et comme nous arrivions à Lugano, « C'est là, dit-il en nous montrant le monastère des Franciscains, c'est là que Luini est mort. Ayant tué un homme en duel ou autrement, il se réfugia dans ce monastère, y fit pénitence et paya l'hospitalité de ces

bons moines en peignant dans leur église la superbe fresque des *Trois Croix* que vous allez voir. » L'Italien qui nous parlait ainsi était natif de Lugano et il paraissait fort instruit des traditions locales. Il faut croire que les papiers du monastère portaient quelques traces du fait qu'il nous raconta. Quoi qu'il en soit, il est constant que Bernardino Luini fut marié et qu'il eut deux fils auxquels il enseigna la peinture et qui s'appelaient Evangelisti et Aurelio. L'un et l'autre vivaient encore en 1584, lorsque Lomazzo publia son *Trattato dell' Arte della Pittura*, où ils sont mentionnés honorablement. Il y est dit qu'Aurelio était savant dans l'anatomie



SAINTE FAMILLE.

et la perspective, qu'il s'entendait au paysage, et qu'il passait pour le meilleur des peintres milanais de la fin du seizième siècle. Evangelisti est cité à son tour comme étant plein d'invention et d'originalité pour les frises où l'on peint des rinceaux, des enfants, des mascarons, en un mot des grotesques et des arabesques.

Dans un autre endroit de son traité, Lomazzo parle de Bernardino Luini comme d'un poète et il le nomme parmi les grands peintres qui eurent les faveurs de la muse ; mais aucun fragment de ses poésies n'est arrivé jusqu'à nous, et cependant un admirateur passionné de Luini, M. Rio, les a longtemps cherchées à Brera, à l'Ambrosienne et à la Magliabecchina de Florence. Par une heureuse compensation, les recherches de M. Rio l'ont amené à connaître toutes les peintures dues au pinceau de Luini, et à posséder ainsi mieux que personne les éléments d'une sûre appréciation. Il faut admettre, dit-il, trois influences diverses dans la série des œuvres presque innombrables de Luini : d'abord celle de Léonard, dont il s'est approprié, quand il l'a

voulu, le style et la manière selon la mesure et la tournure de ses facultés naturelles, avec cette différence, pourtant, que le sentiment chrétien, chez Luini, domine le sentiment de l'art, et que la grâce qui respire dans ses compositions religieuses est presque toujours exempte d'affectation; ensuite l'influence de Gaudenzio Ferrari, dont il imita les expressions, et enfin l'influence de Raphaël, qu'il imita aussi dans ses allures, dans ses mouvements et ses draperies. « Il prend à Léonard ses types gracieux en les simplifiant, ses types sévères en les adoucissant et quelquefois en les affaiblissant un peu. Il reproduit avec la même prédilection cette figure si suave de sainte Catherine en donnant à sa physionomie une expression plus sympathique aux âmes pieuses. Un autre sujet qu'il renouvela de Léonard, fut celui de l'*Hérodiade*, où il déploya une énergie qui ne lui était pas ordinaire, et une finesse de travail qui défie la plus minutieuse critique, tout en répandant un charme inexprimable sur une composition qui semble ne devoir inspirer que de l'horreur.... » Pour nous, ce qui nous frappe le plus chez Luini, c'est le mélange de deux qualités que l'on trouve bien rarement associées dans l'histoire de la peinture : je veux dire une faculté prodigieuse d'imitation, et avec cela une originalité véritable dans la façon d'inventer et de sentir; quelque chose de précieux, d'intime et d'ingénu qui appartient aux époques antérieures, et qui se cache sous les formes pleines, sous les draperies souples et sous les dehors élégants du seizième siècle.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Bernardino Luini est ainsi nommé quoiqu'il ait signé ses tableaux *Lovino*, et que Lomazzo, son condisciple, l'appelle aussi Lovino et quelquefois Lovini. Les principaux ouvrages de Luini sont à Milan et dans le Milanais :

Au Louvre. — Une *Sainte Famille;* le *Sommeil de Jésus; Salomé, fille d'Hérodiade*, gravé en tête de cette Notice.

A Paris, dans la galerie Pourtalès, une *Hérodiade* qui vient de l'Escurial, où elle passait pour un morceau de Léonard.

A Milan, dans le Monastero maggiore, les fresques de l'église et du couvent de Saint-Maurice.

Dans l'église de San-Giorgio-in-Palazzo, une fresque représentant *Jésus descendu de la croix*, et dans l'église Santa-Maria-della-Passione, un sujet de la Passion.

Au musée de l'Ambrosienne, une *Sainte Famille* semblable à la *Sainte Anne* du Louvre, avec quelques changements; le *Christ couronné d'épines*, peint pour la confrérie della Spina, plus un groupe de l'Enfant Jésus jouant avec saint Jean et l'agneau.

A la galerie Brera, plusieurs fragments de fresque relatifs à l'histoire de la Vierge. On y remarque la *Naissance de la Vierge*, la *Main chaude* dont nous avons parlé, *Joseph et la Vierge allant se marier au Temple.*

Là se trouve aussi la célèbre composition de *Sainte Catherine portée par des anges*, qui a été plusieurs fois imitée, et une peinture mythologique, la *Naissance d'Adonis*, où l'enfant est représenté sortant du creux d'un arbre. La galerie renferme aussi une *Madone* dite *à la rose*, parce que l'Enfant cherche à prendre une rose qui pend à un treillage.

Au palais Litta, le *Mariage de sainte Catherine;* et au palais Borromée, deux *Vierges* et une *Sainte Catherine.*

A Pavie, dans la Chartreuse, une grande fresque représentant *saint Sébastien;* elle est endommagée.

A Lugano, dans l'église *degli Angeli* la grande fresque représentant les *Trois Croix*, dont nous avons parlé, et qui est ici gravée page 5, ainsi que la *Vierge à l'agneau* page 3.

A Saronno, dans l'église Sainte-Marie, une suite de fresques relatives à l'histoire de la Vierge.

A Florence, dans la tribune, une *Hérodiade* qui passe pour le chef-d'œuvre de Luini.

A Munich, *Sainte Catherine* avec les marques du martyre, demi-figure de grandeur naturelle, sur bois, et la *Vierge allaitant l'Enfant.*

La *Vierge et l'Enfant ;* elle le tient sur ses genoux, et saint Jean lui présente une fleur. Petites figures sur bois.

A Vienne, galerie Esterhazy, une *Sainte Catherine.*

A Londres, dans la galerie nationale, *Le Christ au milieu des Docteurs.*

Chez lord Ashburton, une *Sainte Famille.*

Voici les prix que nous fournit le *Trésor de la Curiosité :*

Vente de Faviers, 1837. — La *Vierge et l'Enfant*, tableau acheté par M. de Faviers à la famille Torecilla. 1,400 fl.

Vente Guillaume II, roi de Hollande, 1850. — *Saint Sébastien attaché à un arbre;* sur un tertre, la Madone, l'Enfant et saint Jean. 7,000 florins. Roos.

Sainte Famille. 15,500 florins. Brondgeest.

Sainte Catherine avec deux anges. 7,000 flor. De Vriès.

Vente Morred, 1857. — *Hérodiade* provenant de la galerie du duc d'Orléans. 8,700 francs.

Le Portrait que nous donnons en tête de cette Notice, passe pour être celui de Luini, peint par lui-même dans la fresque des *Trois Croix*, à Lugano.

Imprimerie Poitevin, rue Damiette, 2.



École Italienne. *Peintures religieuses. Portraits.*

ANDREA SOLARI OU SOLARIO
OU ANDREA DEL GOBBO

NÉ VERS 1475. — MORT APRÈS 1512



ÉCOLE DE Milan

Ce n'est pas une mince affaire que de se bien reconnaître dans la biographie des peintres milanais qui ont porté le prénom d'Andrea et de redresser avec certitude les nombreuses erreurs commises par les écrivains français ou italiens au sujet de ces peintres. Mariette, nous l'avons dit dans la vie de Salaïno, avait confondu ce peintre avec Solario; mais il est hors de doute aujourd'hui que ces deux artistes n'ont de commun entre eux que leur prénom et leur qualité de disciples ou d'imitateurs du Vinci. Il nous a été facile de le démontrer. Mais il n'est pas aussi aisé de savoir s'il y a identité entre l'artiste milanais Andrea de Solario, qui fut employé au château de Gaillon, et celui qui a signé du nom d'André de Milan, ANDREAS MEDIOLANENSIS, deux tableaux qui sont, l'un à Paris, au Musée du Louvre, l'autre à Milan, au Musée Brera. Comme on le verra, cette identité, sans être encore établie sur des preuves décisives, est au moins fort probable.

Ce qui est certain, c'est qu'il existait à Milan au quinzième siècle une famille d'artistes portant le nom de

Solari, qui était peut-être le lieu de leur naissance. Cette famille, depuis la fin du siècle précédent, avait été employée à la cathédrale de Milan; elle en avait accaparé les travaux et s'y était retranchée, dit M. Rio, comme dans une forteresse. Le premier de ceux par qui le nom de Solari fut illustré s'appelait Boniforte, et florissait au temps du célèbre François Sforza, père de Louis le Maure. Ce Boniforte Solari eut deux fils, Cristoforo, qui était à la fois sculpteur et peintre, et Andrea, qui paraît n'avoir exercé que la peinture. L'un et l'autre étaient surnommés le *bossu* ou plutôt *du bossu* (del Gobbo), ce qui indiquerait un sobriquet de famille, car il serait assez singulier que la même difformité eût valu aux deux frères le même surnom. Les Solari étaient, disons-nous, en possession des travaux du Dôme, lorsque parut un artiste qui leur était supérieur et qui ne tarda pas à les éclipser, Omodeo. Celui-ci ayant été nommé architecte de la cathédrale, sans doute à la mort de Boniforte, Cristoforo ne voulut pas être en sous-ordre là où les siens avaient joué toujours le premier rôle : il quitta Milan et alla s'établir à Venise. Son frère Andrea, selon toute apparence, l'accompagna ou le rejoignit. Nous savons, en effet, par Boschini, qu'il se trouvait à Murano, dans l'église Saint-Pierre-Martyr, une peinture représentant la Madone entre saint Joseph et saint Jérôme avec deux chérubins, peinture qui était signée ANDREAS MEDIOLANENSIS, 1495, et tout porte à croire que cet Andrea de Milan n'était autre que Solario, et qu'il signait *de Milan*, précisément parce qu'il était à Venise et pour se distinguer des peintres vénitiens. Ajoutez que, dans cette même église, travaillait un autre artiste qui s'appelait Andrea de Murano : raison de plus pour Solari d'indiquer le lieu de sa naissance afin de ne pas être confondu avec son homonyme, car on sait qu'en Italie les prénoms ont autant d'importance que les noms.

Le tableau peint à Murano, dans l'église Saint-Pierre, a été depuis transporté à Milan, et il est aujourd'hui au Musée Brera, où il nous souvient, mais un peu vaguement, de l'avoir vu. Il est gravé dans la *Pinacoteca di Milano*; mais il faut dire que les rédacteurs de ce recueil ne reconnaissent pas l'identité qui nous paraît exister, à nous, entre Solario et Andrea de Milan. Il est dit, au contraire, dans la notice qui est imprimée en regard de l'estampe, que Bottari a commis une faute inexcusable en prenant pour Andrea Solari cet Andrea de Milan, dont le tableau serait antérieur de cinq ans à la naissance de Solario. Ici le rédacteur de la notice est tombé dans une erreur beaucoup plus grossière que celle qu'il reproche à Bottari, puisqu'il est indubitable que, bien loin d'être né cinq ans après la date du tableau, c'est-à-dire en 1500, Andrea Solario était déjà en 1507 un très-habile artiste, puisqu'il avait été choisi par le maréchal de Chaumont pour être envoyé en France et employé aux peintures du château de Gaillon. En le supposant alors âgé de vingt-trois ans, et c'est le moins que puisse avoir un homme à qui l'on confie une pareille mission, Solari serait né vers 1484 et aurait eu le même âge que Gaudenzio Ferrari. Il ne serait donc pas son élève, car il faut bien admettre une certaine différence d'âge entre le maître et l'élève. Cependant, c'est un écrivain milanais du seizième siècle, Lomazzo, qui affirme que Solari avait été le disciple de Gaudenzio. Les annotateurs de la dernière édition de Vasari, publiée à Florence, et M. Villot, reportent à 1458 la naissance de Solario; mais cette date n'est pas certaine; elle n'est même donnée par les commentateurs florentins que comme approximative. Nous dirons plus loin pourquoi elle nous paraît trop reculée.

En procédant du connu à l'inconnu et des certitudes aux probabilités, voici d'abord ce qu'il faut tenir pour certain : Andrea Solari est l'artiste que Vasari, dans sa biographie du Corrége, appelle *Andrea del Gobbo*; cet Andrea était le frère de Cristoforo Solario, architecte, sculpteur et peintre, dit aussi *del Gobbo*; ce même Cristoforo se rendit à Venise vers la fin du quinzième siècle; il peignit à fresque dans l'église della Carita, et il demeura assez longtemps à Venise pour y former un élève, Girolamo Padovano (Jérôme de Padoue).

Maintenant, ce qui est vraisemblable, sans être parfaitement démontré, c'est qu'Andrea Solario suivit son frère à Venise, et qu'il convient de lui attribuer le tableau de Murano signé *Andreas Mediolanensis* et daté de 1495. Mais s'il est l'auteur du tableau de Murano, il est aussi l'auteur du *Crucifiement* que nous possédons au Louvre et qui est également signé ANDREAS MEDIOLANENSIS FA., avec la date de 1503. Reste à confronter ce tableau du *Crucifiement* avec celui de la *Vierge allaitant l'enfant Jésus*, qui est aussi au Louvre et qui est signé en lettres gothiques ANDREAS DE SOLARIO FA.

Que ces deux peintures soient de la même main, cela n'est pas impossible, mais, à dire vrai, la différence

est grande. Le *Crucifiement* est peint dans la manière de l'ancienne école milanaise, et rappelle par certains côtés les habitudes de Gaudenzio Ferrari, qui, puisant à la même source, suivit d'abord les traditions de cette ancienne école. Sans parler de la sécheresse du contour qui caractérise les peintres du quinzième siècle, à Milan comme à Florence, comme à Venise, comme partout, le tableau d'Andrea de Milan est fait avec des portraits et avec des costumes à la mode du temps. Les soldats romains qui assistent au crucifiement de Jésus



VIERGE (Pinacothèque de Milan).

sont coiffés de turbans à mentonnières, de toquets ou de chaperons; ils sont vêtus de corsages à deux couleurs, de culottes collantes rayées rouge et blanc, de telle sorte qu'on les prendrait pour des lansquenets, de ceux qui composaient les vieilles bandes des Sforza ou des Piccinino. Pour un homme qui aurait vu les Bellin et les Giorgion à Venise, il faut convenir que l'auteur du *Crucifiement* possède bien peu l'entente de l'effet et le sentiment de la couleur. Sauf la Vierge, qui, évanouie sur le devant du tableau, est enveloppée d'un manteau bleu foncé, presque tous les personnages sont habillés de rouge, et d'un rouge dur, sans chaleur, sans finesse. A ce rouge s'oppose le vert assez cru du lointain, qui représente un paysage coupé de rivières avec des

fabriques et des arbres maigres, aux branches défeuillées, sous un ciel très-clair. Une chose remarquable, toutefois, dans ce tableau, c'est l'inégalité du peintre. Quelques-uns des personnages, le Christ en croix, par exemple, sont d'une triste laideur. La figure de ce Christ aux chairs parcheminées et ligneuses, aux proportions courtes, aux jambes cambrées jusqu'à la difformité, semble avoir été copiée sur un vieux crucifix de bois. Les soldats qui jouent aux dés sur le premier plan sont dessinés d'un style raide; mais, en revanche, l'artiste a rencontré çà et là le sentiment de la grâce, de beaux airs de tête, et il a fait voir le germe d'un talent assez souple pour rompre un jour avec la manière purement gothique. Les têtes des saintes femmes s'éloignent déjà de l'étroitesse du portrait servilement imité, et au troisième plan, on voit passer une figure élégante, svelte, très-gracieuse et drapée comme une statue antique en mouvement : c'est une jeune femme qui se retourne vers un enfant qu'elle tient par la main et qui paraît l'entraîner en lui parlant, comme pour l'enlever au spectacle du supplice.

Tel est le tableau du *Crucifiement*. Le peintre s'y est montré en quelques endroits capable de se développer et de grandir. Il n'est donc pas inadmissible qu'il se soit un jour transformé au point de concevoir et de peindre la *Vierge allaitant Jésus*, autrement dite la *Vierge au coussin vert*, charmante peinture, qui du reste trahit évidemment l'influence de Léonard, son style précieux, intime, gracieusement exquis et délicatement recherché. Sans doute, il y a loin, très-loin, d'un tableau à l'autre ; cependant, on retrouve encore dans le second un reste de la manière sèche qui est si frappante dans le premier. On peut y reconnaître, aux mouvements gracieux de l'enfant et de la madone, l'auteur de la figure élégante que nous avons remarquée parmi les personnages du *Crucifiement*. De plus, on y voit reparaître le contraste franc du rouge au vert, deux couleurs diamétralement opposées (nous dirions aujourd'hui complémentaires) entre lesquelles s'interpose, il est vrai, le ton jaune légèrement cendré des chairs de l'enfant. Le vert du paysage lointain, assez semblable à celui du *Crucifiement*, rappelle le vert décidé du coussin, et il est séparé du ton cerise de la manche par le manteau bleu, dont la couleur obligée et traditionnelle sépare le vert et le rouge, comme le ton jaune de l'enfant sépare le rouge et le vert. Il résulte de ces rapprochements et de ces oppositions que le tableau est très-puissant d'effet, que l'harmonie en est épicée et serait même violente, si des tons aussi entiers s'étendaient sur une plus grande toile. En petit, le tableau est plein de saveur, il a autant d'intensité pour l'œil que d'attrait pour la pensée ou plutôt pour le sentiment. Léonard de Vinci est le premier qui soit entré aussi avant dans la vérité et dans les grâces de la nature en dessinant les enfants nus, avec toute la plénitude de leurs formes convexes, avec l'engorgement de leurs articulations, avec leurs bourrelets de chair et les plis tranchés que forment ces bourrelets. L'enfant de Solario est si finement dessiné et si conforme au goût du Vinci, qu'on le dirait emprunté de quelque dessin du grand maître. Nous l'avions toujours supposé lorsque nous avons lu dans l'ouvrage de M. Rio : « Ce qui achève de démontrer la vraie source des inspirations d'André Solario, c'est la ressemblance incroyable qui existe entre son chef-d'œuvre qui est au Louvre et celui de Léonard qu'on voit au palais Litta à Milan... »

Il est donc clair jusqu'à l'évidence qu'entre la *Vierge au coussin vert* qui est sans date et le *Crucifiement* de 1503, l'influence de Léonard est intervenue, soit par un enseignement direct, soit par le rayonnement naturel d'un génie dont tous les Milanais de ce temps-là subirent l'ascendant, même ceux qui avaient déjà formé leur goût sur le vieux style encore gothique. Or, cette influence, qui fut souveraine, suffit largement à expliquer les énormes différences que l'on remarque entre les tableaux signés Andrea de Milan et les peintures signées Andrea de Solario. Notons, du reste, en passant, une circonstance qui a été signalée avant nous par M. Tarral et qui n'est pas à négliger, savoir, que le *Crucifiement* et la *Vierge au coussin vert* portent l'un et l'autre l'abréviation *fa* pour *faciebat*.

Maintenant, à quelle époque se rapporte la *Vierge au coussin vert ?* Il serait intéressant de pouvoir le préciser. Malheureusement ce tableau est sans date. Toutefois, comme nous savons par Félibien qu'il appartenait au couvent des Cordeliers de Blois, qui le cédèrent à Marie de Médicis, nous devons croire qu'il a été peint en France, et conséquemment il n'a pu l'être antérieurement à l'année 1507. En effet, il est certain qu'à partir du 18 avril de cette année, jusqu'au mois d'août 1509, Solario travaillait dans le château

de Gaillon aux peintures de la chapelle. Des comptes publiés par M. Deville, il résulte que Solario fut engagé à Milan pour le service du cardinal d'Amboise, aux appointements de 370 livres par an ou 200 écus soleil, et qu'en sus de ses gages il lui était alloué 100 livres par an pour sa dépense et celle de son domestique,



LE CRUCIFIEMENT (Musée du Louvre).

avec la nourriture de son cheval[1]. Ces appointements ou *gaiges* commencèrent à courir le 6 août 1507, qui est probablement le jour où il partit de Milan. Ce jour-là, il reçut par les mains de Regnault Charles,

[1] Voici quelques-uns des articles du compte : « A Monsieur le grant maistre, ès-mains de Regnault Charles et dit S. Aubin pour le rembourser de ce qui avoit été baillé à Milan au paintre Me André de Solario, par certiffication du dit Charles, du XX janvier V^{e} huit (1508) LX escus soleil, pour ce, cy, VI^{xx}IX X$^{s.}$ (129 liv. dix sols).

« A Me André de Solario, paintre, la somme de quatre-vingts XII livres X$^{s.}$ en L escus soleil, pour ses gaiges de quatre

70 écus soleil qui représentaient, sans doute avec quelques frais de voyage, quatre mois de son traitement et de sa dépense, lesquels 70 écus furent remboursés à « Monsieur le grant maistre ». Ces sommes étaient considérables pour le temps, car, selon les calculs à faire sur la dépréciation de l'argent, elles répondent à 12,600 francs de notre monnaie actuelle. Aussi voyons-nous dans les comptes de Gaillon que les autres artistes sont payés cinq fois moins que Solario. La comptabilité du château se continuant après l'année 1509, sans que Solario y figure postérieurement au 6 août de cette année-là, il est présumable que les peintures de la chapelle furent terminées en deux ans, du 6 août 1507 au 6 août 1509. Ce qu'étaient ces peintures, nous n'en savons absolument rien, la chapelle de Gaillon ayant été détruite avec le château. Par bonheur, quelques ouvrages de Solario, exécutés durant son séjour en France, ont échappé aux injures du temps et aux emportements des révolutions. De ce nombre est l'admirable morceau qui représente la tête de saint Jean-Baptiste sur un plat d'argent, morceau que nous avons vu dans la galerie Pourtalès et qui est signé *Andrea de Solario* 1507. Mais un chef-d'œuvre du maître, c'est la *Salomé* qui appartenait à M. George, ancien expert du Louvre, et provenait de la galerie d'Orléans. Le bourreau y présente à la danseuse la tête coupée de saint Jean-Baptiste. Le peintre s'y est montré le rival de Bernardino Luini. Aussi la *Salomé* de Solario a-t-elle été vendue sous le nom de ce maître, dans la vente Moret, en 1857.

Quand il eut fini ses travaux pour le cardinal d'Amboise, Andrea Solario ne tarda pas à retourner dans son pays. C'est du moins ce que l'on peut conclure des quelques lignes consacrées à l'artiste milanais par Vasari, qui a certainement ignoré le voyage de Solario en France. Immédiatement après avoir parlé des peintures exécutées par le Corrége en 1512, il ajoute : « Dans ce temps-là vivait Andrea del Gobbo, Milanais, peintre et coloriste charmant dont beaucoup d'ouvrages sont dispersés à Milan, sa patrie. On voit de lui à la Chartreuse de Pavie un grand tableau représentant l'*Assomption de la Vierge* et qui montre combien il fut amoureux de son art et combien il y excella. Mais la mort, qui le surprit, l'empêcha d'y mettre la dernière main[1]. » De ces avares paroles, il nous semble résulter d'abord que Solario était, en 1512, à Milan ou dans le Milanais, sans quoi Vasari eût mentionné une circonstance aussi honorable pour l'artiste qu'une absence motivée par le choix de l'illustre cardinal d'Amboise; en second lieu, que Solario florissait en 1512; car si cette année 1512 eût été celle de sa mort, il est très-probable que l'histoire aurait dit : « Dans ce temps-là mourut Andrea del Gobbo... » au lieu de dire : « Dans ce temps-là, vivait Andrea, *fu in questo tempo*. Il était d'autant plus naturel de s'exprimer ainsi, que Vasari, quatre lignes plus bas, parle d'une *Assomption* interrompue par la mort du peintre; mais il en parle dans une phrase distincte, c'est-à-dire qu'il n'y a point de liaison entre les mots *in questo tempo* et les mots *ma imperfetta per la morte*. Nous sommes donc porté à conclure des expressions employées par Vasari, et de la place où elles se trouvent, que Solario était pleinement le contemporain du Corrége. Notre opinion d'ailleurs s'appuie sur d'autres raisons. S'il fallait reporter à 1458 la naissance d'Andrea, comme le veulent M. Villot et les commentateurs de l'édition florentine, Solario aurait eu vingt-six ans de plus que Gaudenzio Ferrari, et dès lors comment concevoir que Lomazzo, Milanais, eût donné pour maître à Solario ce même Gaudenzio, qui n'aurait pu être que son disciple ? Une erreur pareille n'est pas vraisemblable. Ajoutez que la transformation extraordinaire qui s'est opérée dans le style de Solario sous l'influence du Vinci, de 1503 à 1507, serait bien difficile à expliquer si Andrea eût été alors âgé de quarante-six ou quarante-sept ans, car il est bien rare qu'un peintre se transforme à cet âge. Au surplus, la date de 1458 adoptée par M. Villot, les commentateurs florentins la donnent seulement comme approximative (*il nascer suo si pone circà il* 1458), ce qui prouve qu'il

mois escheusz le sixième avril dernier passé, par sa quictance du dernier jour du di moys d'avril Ve neuf (1509).

« A Monsieur de Sauveterre, Me Jacques de Castignolles, pourla despense de Me André de Solario, son homme et cheval, pour IX mois escheusz au jour de Saint-Michel dernier passé, par sa quictance du premier octobre Ve huit. LXXV. »

[1] « Fu in questo tempo Andrea del Gobbo, Milanese, pittore et coloritore molto vago; di mano delquale sono sparse molte opere nelle case di Milano sua patria; ed alla Certosa di Pavia una tavola grande con la Assunzione di Nostra Donna. ma imperfetta per la morto che gli sopravenne... » Ces lignes sont les dernières de la biographie du Corrége.

n'existe aucun document positif. Il nous paraît donc raisonnable de placer vers 1475 la naissance de Solario, qui aurait été ainsi, non pas le disciple de Gaudenzio, mais un élève comme lui des vieux Milanais.

Ici se présente encore une difficulté. Nous n'avons point vu le tableau de l'*Assomption* qui est à la Chartreuse de Pavie ; mais d'après le témoignage de M. Rio, qui a étudié de si près toute l'école de Léonard, ce tableau, peint par Andrea dans son ancien style, l'aurait été avant 1500 et bien antérieurement à



VIERGE

l'influence exercée par Léonard de Vinci sur André Solario. Mais s'il en est ainsi, Vasari s'est trompé en disant que la mort de l'artiste l'avait empêché de terminer son tableau, ou bien il faut admettre qu'à la fin de sa vie, un peintre qui s'était assimilé à merveille le style de Léonard abandonna tout à coup ce style excellent pour reprendre son ancienne manière, sèche et quelque peu gothique. Il est constant toutefois que l'*Assomption* de Solario demeura inachevée, puisque Bernadino Campi, trente ou quarante ans plus tard, fut chargé de la finir.

Il règne, on le voit, bien des obscurités sur la personne de Solari. On ne sait au juste ni quand il est né ni quand il est mort, et sauf la preuve irrécusable de son séjour en France, rien n'est *absolument* démontré, ni son voyage à Venise, ni son identité avec Andrea de Milan, ni même son retour dans le Milanais,

après ses peintures au château de Gaillon. Ce qui est hors de doute, c'est que l'auteur de la *Vierge au coussin vert* est digne d'être rangé parmi les élèves de Léonard, sinon sur la même ligne que Bernardino Luini, au moins tout auprès de ce glorieux disciple qui fut presque un grand maître.

CHARLES BLANC

RECHERCHES ET INDICATIONS

MUSÉE DU LOUVRE. — La *Vierge allaitant l'enfant Jésus.* Figures un peu plus petites que nature. Ce tableau charmant a été placé dans le salon carré du Louvre. Il est signé : *Andreas Solario fa.*, en lettres gothiques, et peint sur panneau.

La *Vierge au coussin vert*, après avoir appartenu à Marie de Médicis, passa dans la collection du cardinal Mazarin, puis dans celle du duc de Mazarin, ensuite dans la galerie du prince de Carignan : on trouve, en effet, sur l'envers du panneau, cette inscription en style savoyard : *tablou d'Andrea Solario, achté de M. le duc de Masarin par moie, prense de Carignan, A.-D.-S., n° 92.* A la vente des tableaux du prince, en 1742, la *Vierge* de Solario fut adjugée au prix de 240 livres, après avoir été estimée 300 livres.

Portrait de Charles d'Amboise. Il est en buste de grandeur naturelle. C'est le portrait désigné dans les anciens catalogues comme représentant Charles VIII. Mais il est établi maintenant qu'il représente Charles d'Amboise, maréchal de Chaumont, gouverneur du duché de Milan sous Louis XII, et neveu du cardinal d'Amboise. Attribué d'abord à Léonard de Vinci, ce portrait a été de nos jours restitué à Solario, et rien de plus naturel que cette attribution justifiée par les relations du peintre avec la famille du cardinal, et par une certaine sécheresse de contours et de faire qui ne permettent pas de regarder ce portrait comme un ouvrage de Léonard. M. Rio a fait une légère erreur en disant : « *C'est M. Charles Blanc qui le premier a prouvé que ce portrait était celui de Charles d'Amboise.* » Cette découverte ne nous appartient point. Le mérite en revient à notre presque homonyme M. Charles Le Blanc, auteur du *Manuel des graveurs.*

Le *Crucifiement.* Ce tableau, dont les figures n'ont pas plus de 35 centimètres, est signé ANDREAS MEDIOLANENSIS FA., 1503. Nous avons exposé les raisons qui rendent probable l'identité de Solario avec cet Andreas Médiolanensis.

GALERIE POURTALÈS, A PARIS. — *Tête de saint Jean-Baptiste.* Elle est sur un plat d'argent. Ce morceau précieux est reproduit dans l'ouvrage photographique publié par la maison Goupil sur la galerie Pourtalès.

COLLECTION GEORGE. — Dans cette collection de l'ancien expert du Louvre, se trouvait une *Salomé* de Solario que nous croyons être la même qui a été vendue, en 1857, dans la vente Moret, 8,700 fr., sous le nom de Bernardino Luini. Le bourreau tient la tête sanglante du précurseur.

Dans l'inventaire du château de Gaillon, dressé en 1580, il est fait mention d'une *Nativité* faite par André de Solario, peintre de Monseigneur. On ne sait ce qu'elle est devenue.

Félibien parle d'un tableau de Solario dont on faisait, dit-il, plus de cas que de plusieurs autres de la main de Léonard. Ce tableau, représentant un *Ecce Homo*, appartenait à M. le duc de Liancourt et se trouvait encore, en 1765, dans l'hôtel des La Rochefoucauld.

GALERIE BRERA, A MILAN. — *La Vierge et l'Enfant entre saint Joseph et saint Jérôme*, avec deux chérubins dans le ciel. Ce tableau est celui qui se trouvait à Murano dans l'église Saint-Pierre-Martyr.

CHARTREUSE DE PAVIE. — Dans la sacristie neuve se trouve l'*Assomption* dont Vasari a parlé.

PARIS. — IMP. POITEVIN, 2 ET 4, RUE DAMIETTE.



École Italienne. *Histoire, Mythologie.*

GIOVANANTONIO BAZZI, DIT LE SODDOMA

NÉ VERS 1474. — MORT EN 1549.

ÉCOLE Milanaise.



C'est une chose affligeante à lire et pénible à croire que la biographie de Soddoma écrite par Vasari, d'autant plus que cette biographie ne s'accorde guère ni avec tous les documents trouvés de nos jours dans les archives de Sienne, ni avec l'idée que l'illustre peintre a laissée de lui-même dans ses ouvrages, qui sont tous d'un noble caractère, et quelques-uns de la plus rare beauté. Cependant, malgré l'apparente partialité de l'écrivain toscan, il nous est impossible de passer sous silence le récit de Vasari, touchant la vie et les mœurs de Soddoma, sauf à rectifier ce récit sur tous les points que l'érudition et la sagacité florentines sont parvenues à éclaircir.

L'artiste si connu sous le sobriquet de Soddoma s'appelait Giovanantonio Bazzi, et non pas Razzi, comme l'écrivent partout les biographes. Il est en effet nommé *Johannes Antonius Jacobi Bazis*, *pictor de Verze*, dans plusieurs actes notariés et dans le livre des gabelles de Sienne. Il était né à Vercelli, en Savoie, et s'il faut s'en rapporter aux registres de la Compagnia di San Bernardino, il appartenait à la famille des Tizoni, qui avaient eu droit de seigneurie à Verceil. Mais il est probable que Giacomo, son père, ayant été réduit par la mauvaise fortune à prendre un métier incompatible, selon les idées du temps, avec la noblesse, avait changé son nom de Tizoni en celui de Bazzi, qui était peut-être un surnom. Quoi qu'il en soit, on ne sait rien ni de l'éducation qu'avait reçue Giovanantonio, ni des circonstances qui le conduisirent à Sienne lorsqu'il était déjà un maître. Ce furent les

agents des Spannochi, riches banquiers de Sienne, qui amenèrent avec eux Jean-Antoine, dans une ville où l'on manquait de peintres, à ce point que Soddoma n'y trouva d'abord aucune concurrence, et ce fut vers l'an 1500 qu'il s'y établit, ayant alors, selon toute apparence, vingt-cinq ou vingt-six ans, car on doit présumer, d'après le temps qu'il a vécu et d'après la date de sa mort, qu'il était né vers 1474.

Où avait-il étudié? qui avait été son maître? On l'ignore; mais il est vraisemblable qu'il avait reçu les leçons de Giovenone, qui tenait école à Verceil sur la fin du xv[e] siècle, et qui paraît avoir eu également pour disciple Gaudenzio Ferrari. Ce qui pour nous est presque hors de doute, c'est que Soddoma fut un des élèves de Léonard de Vinci, avec lequel il a des ressemblances si frappantes qu'on ne peut les attribuer à une simple coïncidence du hasard. Vasari reproche beaucoup à Giovanantonio de n'avoir pas suffisamment étudié; il avoue cependant qu'une fois à Sienne, le peintre de Verceil prit la peine de dessiner d'après les ouvrages de Jacopo della Fonte, artiste renommé parmi les Siennois, et il ajoute que Soddoma débuta par faire des portraits où il mit le coloris chaleureux de l'École lombarde. Son humeur gaie, dit Vasari, son goût pour le plaisir, sa vie libre et licencieuse lui firent des amis, d'autant plus facilement que les Siennois ont toujours une partialité naturelle pour les étrangers. Giovanantonio, continue Vasari, était entouré de jeunes gens imberbes et d'enfants qu'il aimait plus qu'il ne convient, et de là lui vint le surnom qu'il a gardé; mais lui, loin de s'en plaindre, il s'en vantait en prose et en vers, et il avait composé là-dessus des strophes qu'il chantait en s'accompagnant sur le luth. Sa maison, du reste, était une véritable arche de Noé : on y voyait des singes, des écureuils, des blaireaux, des guenons, des ânons, des chevaux de course, des poulains de l'île d'Elbe, des geais, des poules naines, des tourterelles indiennes et tous les animaux qu'il avait pu se procurer, et qui vivaient en familiarité avec lui. Il avait de plus apprivoisé un corbeau qu'il avait dressé à parler et qui contrefaisait la voix de son maître si bien, que lorsqu'un visiteur frappait à la porte, il croyait entendre Soddoma lui-même. Dans cet étrange milieu, le peintre se livrait aux jeux les plus singuliers, et déclamait les vers les plus extravagants du monde. Ce genre de vie lui avait donné du renom à Sienne et lui avait valu surtout l'admiration de la populace, qui le regardait comme un grand homme.

Tel est le récit de Vasari; mais il manque d'exactitude au moins sur ce dernier point, car il est prouvé par les documents que Soddoma eut beaucoup moins de relations avec le peuple qu'avec les gentilshommes, qui d'ailleurs étaient seuls en état de le bien payer. Il était déjà très-connu à Sienne, plus encore pour ses bizarreries que pour ses peintures (toujours selon Vasari), et il avait déjà peint à fresque dans le réfectoire du couvent de Sainte-Anne, près de Pienza, lorsque Fra Domenico Leccio, Lombard, fut nommé général des Olivétains, dont l'ordre avait pour chef-lieu le monastère de Chiusuri, situé à quatre milles de Sienne. Soddoma l'alla voir et sut si bien le prendre par les paroles, qu'il obtint le travail qu'il désirait, à savoir, la suite des peintures commencées dans ce monastère par Luca Signorelli, et qui devaient représenter la légende de saint Benoît. Les registres de la maison constatent que la convention intervenue entre Soddoma et le général des Olivétains eut lieu en 1505, et que la décoration qui lui était confiée comportait trente et une compositions. Dans ce nombre sont compris certains sujets étrangers à la vie de saint Benoît, tels que le *Couronnement de la Vierge*, peint dans le grand escalier, sur le palier du dortoir, une *Madone* avec saint Michel et saint Pierre, qui est à l'entrée du quartier général, et un *Christ à la colonne* ornant l'épaisseur de la porte qui, du vestibule, donne dans le cloître. Enfin les mêmes registres prouvent que ces trente et une peintures ne furent payées que 241 ducats, équivalant à 1,540 florins de ce temps-là.

On ne peut décrire, dit le biographe arétin, toutes les folies que le Soddoma fit à ces bons pères, qui le surnommèrent le grand fou, *il mattaccio*. Arrivé chez eux avec quelques *garzoni* qui devaient l'aider et broyer ses couleurs, il commença par travailler à la grosse et de pratique, en homme qui ne songe qu'à dépêcher la besogne, et comme le général se plaignait de ses allures, Soddoma répondit que son pinceau dansait suivant la musique des ducats, *ballava secondo il suono de' danari*, et qu'il ferait mieux si on le payait davantage. Leccio promit à l'artiste d'augmenter son salaire, et là-dessus, le Mattaccio, apportant plus de soin à son œuvre, peignit à merveille trois sujets relatifs à la vie de saint Benoît, entre autres l'incendie

du Mont-Cassin, pris d'assaut par les Barbares. Puis, comme pour narguer les bons pères et leur général, il retraça l'histoire du prêtre Fiorenzo, qui, ennemi de saint Benoît et voulant le mettre à l'épreuve, lui avait amené des courtisanes et des danseuses, par lesquelles il espérait l'induire en tentation. Sous prétexte de rappeler ce trait de la légende, Soddoma se plut à représenter sur la muraille une danse de femmes nues tout à fait indécentes, et comme il pensait bien qu'on ne lui passerait pas facilement une telle licence, il s'enferma pendant qu'il travaillait à ces figures et il n'en laissa rien voir à personne avant qu'elles ne fussent achevées. Quand Soddoma découvrit sa peinture, le général, scandalisé, voulut la faire détruire, mais le Mattaccio, après lui avoir débité toutes sortes de facéties, demanda grâce pour ses figures, qui étaient, dit



SAINTE FAMILLE (A Sienne).

Vasari, un de ses plus beaux ouvrages, et on consentit à ne pas les effacer à la condition qu'elles seraient couvertes de draperies.

N'ayant pas visité le monastère de Monte-Oliveto, à Chiusuri, nous sommes heureux de pouvoir donner à nos lecteurs l'opinion qu'a exprimée sur les fresques de Soddoma un écrivain religieux, M. Rio, qui ne saurait être suspect lorsqu'il admire les figures mondaines, dans leur nudité voilée, il est vrai : « La fresque où il a représenté les parents de Placidus et Maurus offrant leurs fils encore adolescents au saint patriarche, est vraiment éblouissante de beauté. Le coloris, les attitudes, les caractères, les airs de tête, tout y est admirable : c'est une scène impossible à décrire. Celle qui montre le couvent du Mont-Cassin attaqué par les Barbares n'est pas moins saisissante que la première ; mais elle saisit l'imagination plus que le cœur par les épisodes animés qu'elle présente, par ces têtes de guerriers vigoureusement rendues, et par des chevaux fougueux dessinés avec une perfection qui trahit dans l'artiste une ressemblance de plus avec Léonard. Mais

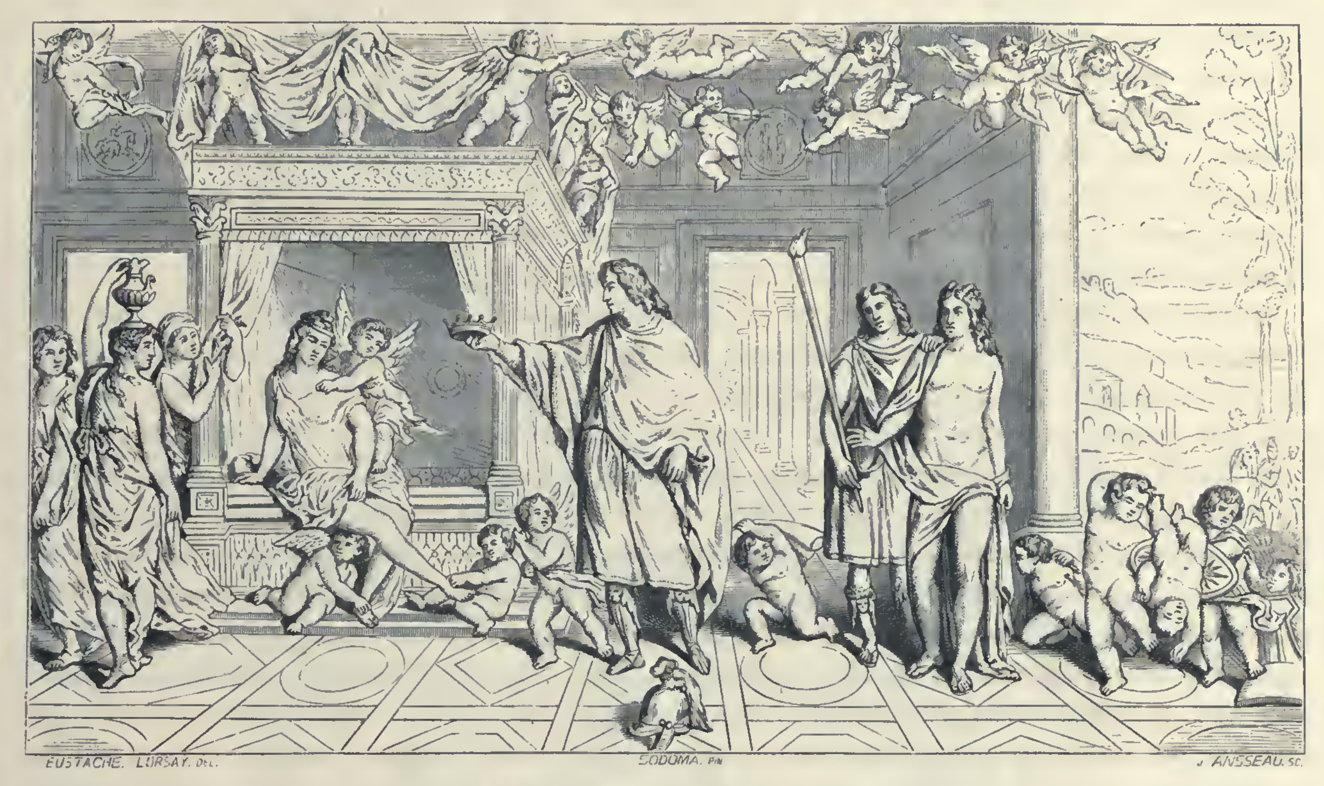
le triomphe du pinceau de Bazzi se trouve dans le compartiment où il a peint les courtisanes qui viennent tenter saint Benoît. Rien ne ressemble davantage aux figures gracieuses dont Raphaël a peuplé son Parnasse. Celles-ci, en effet, n'ont rien d'impur dans le regard ni dans les attitudes. Les deux premières, détachées du groupe principal, portent des ferronnières sur le front; les quatre danseuses se tiennent gracieusement par la main, et celle du premier plan, avec son léger costume d'un bleu pâle et les molles ondulations de son corps élancé, ressemble à un portrait qu'on retrouve dans d'autres compositions de Bazzi. Celle dont je parle ici est certainement un chef-d'œuvre, mais ce n'est pas un chef-d'œuvre de peinture chrétienne. »

Au-dessous de chaque compartiment, le peintre ménagea des cadres ronds pour y peindre les portraits de tous les généraux de l'ordre. La plupart, faute de renseignements, furent inventés, ou dessinés d'après les vieux moines de la maison, et il va sans dire que Soddoma eut soin d'y faire figurer Fra Domenico Leccio, qui lui avait aisément pardonné ses incartades. Le peintre se prit lui-même pour modèle, et vêtu d'un manteau-capuchon jaune, garni de cordons noirs, que le général lui avait donné, il se peignit au miroir dans la composition où saint Benoît, encore enfant, raccommode par miracle le plateau de sa nourrice qu'elle avait brisé. Aux pieds du personnage qui figure dans ce tableau sous les traits de Soddoma, on remarque un corbeau (celui qui parlait si bien), avec un singe et d'autres animaux. Les décorations terminées, Soddoma en reçut le prix. Pour ses trente et une compositions, toutes importantes et nombreuses, on ne lui paya, nous l'avons dit, que 241 ducats, et c'était là une rétribution bien modique, si on la compare aux sommes que le Pérugin recevait dans le même temps pour un seul tableau.

De retour à Sienne, Giovanantonio fut employé par les Buonsignori, qui lui firent peindre dans leur chapelle, à San Francesco, un *Portement de croix* dont il n'existe plus rien, depuis l'incendie qui dévora une partie de cette église en 1655. Mais ce qui devait être un événement dans la vie de Soddoma, ce fut l'arrivée à Sienne, en l'année 1507, du célèbre banquier siennois Agostini Chigi. En entendant parler d'un peintre dont tout le monde vantait les talents et racontait les folies, Chigi voulut le connaître, et une fois connu, il lui proposa de l'emmener avec lui à Rome, où il le recommanderait au pape Jules II, qui songeait alors à faire peindre les chambres du Vatican. Soddoma s'empressa d'accepter l'offre de Chigi, et il le suivit à Rome, où, en effet, il obtint, par son entremise, de travailler à la décoration des chambres en concurrence avec Pérugin. Il commença par peindre dans la chambre de la Signature, au plafond, des frises et des rinceaux courant autour des compartiments ronds, où il fit à fresque des compositions mythologiques d'une belle venue. Mais comme sa besogne avançait lentement, parce qu'il perdait son temps à des bagatelles, dit Vasari, *alle sue bestiuole ed alle baie*, le pape, à qui Bramante venait de présenter Raphaël, voulut que le peintre d'Urbin fût seul chargé de tous les travaux, et il donna l'ordre qu'on jetât par terre les peintures de Pérugin et celles de Bazzi. Raphaël, dans sa douceur et sa modestie, respecta les œuvres de Pérugin, son maître, et quant aux fresques de Soddoma, il fit effacer les compositions qui remplissaient les compartiments circulaires du plafond; toutefois il conserva intactes les arabesques et les frises qu'on y voit encore autour des figures de Raphaël, représentant la *Théologie*, la *Philosophie*, la *Poésie*, et la *Justice*.

Une aussi cruelle disgrâce était faite pour discréditer à jamais un artiste dans l'esprit d'un courtisan. Mais Agostino Chigi, en galant homme qu'il était, conserva son estime à Giovanantonio, et bientôt, ayant fait construire à la Lungara le charmant palais qu'on a depuis appelé la Farnésine, il le chargea d'y peindre les chambres du premier étage. C'est là que Soddoma peignit la *Tente de Darius* et le *Mariage d'Alexandre avec Roxane*. Une de ces peintures, la première, a beaucoup souffert; la seconde donne une haute idée du génie de Soddoma. La noblesse, la dignité, une certaine grâce auguste et facile, caractérisent les deux grandes figures de Roxane et d'Alexandre. L'épouse est charmante de volupté et d'abandon, mais avec un reste de pudeur qui achève sa beauté. Elle est, tout ensemble, entraînante et retenue; ses formes ont de l'ampleur et de la sveltesse, autant de plénitude que d'élégance. Aussi beau que la fille des satrapes, Alexandre lui offre la couronne et déjà il l'enveloppe de sa tendresse, mais avec une exquise convenance de geste et d'allure. Tout conspire, du reste, à sa félicité, car il est entouré d'un essaim

d'Amours qui lui soufflent la fièvre et lui conseillent le bonheur. Les uns lui ôtent sa cuirasse, les autres son casque; ceux-ci lui dénouent ses brodequins, ceux-là tirent les rideaux du lit nuptial ou y jettent des fleurs. Jamais la grâce et la majesté ne furent mieux unies, mieux fondues; et ce qui prouve la fascination qu'exerce ce tableau, c'est que tous les voyageurs en sont frappés et ravis, même au sortir de la chambre où Raphaël a peint sa fameuse *Galathée*. Combien de maîtres, parmi les illustres, pourraient subir l'épreuve d'une telle comparaison et ne pas en être écrasés ! Il est vrai de dire que l'exécution est ici un peu expéditive et négligée, mais l'effet qu'elle produit n'en est que plus surprenant, et la composition, conforme au tableau antique d'Amphion décrit par Lucien, n'en reste pas moins admirable. Quant à l'autre tableau, la *Tente de*



LE MARIAGE D'ALEXANDRE ET DE ROXANE (La Farnésine).

Darius, il est trop mal conservé pour qu'on puisse y relever le même défaut d'exécution. Dans l'un et l'autre de ces ouvrages, on retrouve le clair-obscur profond de l'École lombarde et cette rondeur, je veux dire ce relief des formes qui caractérise tous les disciples de Léonard.

Cependant, le Soddoma, ou, comme l'appelle Vasari, le *Mattaccio* (car il se plaît à lui donner ce nom par une sorte de partialité et de malice) était largement rétribué par le banquier siennois, et s'il avait apporté plus d'application à son travail, il aurait augmenté sa fortune et surélevé son talent, « mais il avait l'esprit tourné aux frivolités de tout genre (c'est Vasari qui parle); il ne travaillait que de caprice et de pratique, et il ne songeait qu'à se vêtir magnifiquement, portant des pourpoints de brocart, des bonnets brodés d'or, de riches collerettes, des colliers brillants et autres bagatelles bonnes à occuper les charlatans et les magiciens. » Néanmoins, son humeur ne déplaisait pas à Chigi, que divertissaient beaucoup les bizarreries du peintre. Du reste, rappelé à Sienne par ses affaires, l'opulent banquier y ramena Giovanantonio avec lui. Ce dut être en l'année 1510, car, en cette année-là, d'après les documents conservés dans les archives locales, Soddoma se mariait avec Beatrice dei Galli, fille de Luca Bartolomeo Egidio, autrement dit Luca da Galli, aubergiste à l'enseigne de la *Couronne*, à Sienne. La dot que lui apporta sa femme était de

450 florins à quatre livres par florin, ainsi qu'il résulte de deux quittances données par lui le 28 octobre 1510 par-devant notaire. Une de ces quittances, trouvée aux archives de Sienne, est ainsi conçue : *Johannes Antonius Jacobi de Baxis, pictor habitator civitatis Senarum, fuit confessus habuisse pro dotibus Domine Beatricis, filie Luce Bartholomei Egidii, alias Luce de Galli floren.* 450 *de libris quatuor pro floreno.* Une fois marié, Soddoma ne quitta plus Sienne, qui était devenue sa patrie adoptive, que pour faire quelques petites excursions en Toscane, comme nous le dirons plus tard.

Un fait assez curieux, c'est qu'en l'année 1511, il entretenait dans les prisons de Montalcino un peintre de San Gemignano, Vincenzo Tamagni, qui était son débiteur de 25 ducats d'or larges, et que celui-ci, pour obtenir sa mise en liberté, promit à Soddoma de lui payer, le 20 juin de ladite année, les 25 ducats qu'il reconnaissait lui devoir. On lit dans les actes du notaire Nicolò Posi, conservés aux archives de Sienne : «*Magister Vincentius Bernardi Chelis de Sancio Gemignano, ad presens pictor in civitate Senarum et nunc excarceratus de carceribus curie potestatis* (de Montalcino) si favero debitore *Johanni Antonio pictori de Verzelli, comitatus Mediolani*, di 25 ducati *d'oro larghi.*» Ce qui, par parenthèse, est une preuve de plus que Soddoma était bien de Verceil, dans le Milanais, et non pas du village de Vergelle, dans le pays de Sienne, comme l'avaient prétendu quelques écrivains siennois. Les documents puisés aux mêmes sources nous apprennent encore que le 29 août 1511, Bazzi eut un fils qui fut tenu sur les fonts de baptême par Girolamo Genga, peintre d'Urbin, et reçut le nom d'Apelle; et que l'année suivante Bazzi eut une fille nommée Faustina, qui depuis épousa un peintre distingué, Bartolommeo Neroni, dit maître Riccio.

Ici se placerait dans l'ordre chronologique un des beaux ouvrages du Soddoma, la *Déposition de Croix*, que nous avons vue dans l'église de San Francesco, à Sienne, et que l'on suppose avoir été peinte en 1512. A dire vrai, cependant, cette date ne nous paraît pas exacte, et ce qui nous fait croire qu'elle ne l'est point, c'est que toute la partie supérieure du tableau, dessinée avec précision et d'un faire serré, presque sec, dans le goût de Pérugin, doit appartenir à la jeunesse du peintre, c'est-à-dire au temps où il fut appelé à Monte Oliveto. En 1512, sa manière s'était élargie, était devenue plus onctueuse, et l'on en peut juger sur ce même tableau, dont la partie inférieure semble avoir été peinte quelques années plus tard. On y admire surtout les figures de la Vierge évanouie et d'une sainte femme qui la soutient, figures dignes en effet des plus grands maîtres, et que Léonard de Vinci aurait pu signer. Tandis que le haut de la composition est d'un faire minutieux et stanté, le bas est au contraire modelé avec douceur, passé, fondu, effumé. Partout d'ailleurs le sentiment est exquis.

« Après la mort de Jules II, qui l'avait si honteusement chassé du Vatican, et auquel il gardait une profonde rancune, dit Vasari, Soddoma ressentit une grande joie en apprenant l'exaltation de Léon X, parce que ce pontife avait du goût pour les étrangetés de l'art et pour les figures sans pensées, *figure strette et senza pensieri.* Voulant se faire connaître du nouveau pape, il peignit à son intention une Lucrèce se donnant la mort avec un poignard. Et comme il y a un dieu pour les fous, et que la fortune prend plaisir à venir en aide aux étourdis, Soddoma réussit à peindre cette figure d'une rare beauté et à lui donner un tel air de vie qu'elle semblait respirer. L'ouvrage fini, le peintre en fit présent à Léon X par l'intermédiaire d'Agostino Chigi, qui avait d'intimes relations avec le pape, et Sa Sainteté, ravie d'un si beau morceau, en récompensa l'auteur et le créa chevalier du Christ. » Ainsi parle Vasari, et il ajoute que Soddoma se regardant désormais comme un grand homme, dédaigna de travailler et ne toucha plus au pinceau que lorsque la nécessité l'y contraignit.

D'après la suite de ce récit, on pourrait croire que Soddoma, venu à Rome en 1507, continua d'y habiter jusqu'après l'avénement de Léon X. Il est cependant prouvé par des documents irrécusables, que Giovanantonio était de retour à Sienne dès l'année 1510; d'où l'on voit combien peu il faut se fier à Vasari, en ce qui touche l'enchaînement chronologique des faits et l'exactitude des dates. Il est maintenant avéré que sous le pontificat de Léon X, Bazzi vivait à Sienne, si bien que la fabrique du Dôme le chargeait, le 22 juin 1515, de fournir des modèles pour deux figures d'apôtres qu'on voulait couler en bronze, et d'enseigner le dessin à quatre petits enfants, élevés aux frais de la fabrique. Vers le même temps, ou peu de temps après, — peut-être vers 1517, — il peignait à fresque, dans le cloître du couvent de Saint-François, un *Christ à la colonne* dont il ne reste plus que deux figures, le buste du Christ, fragment qu'on a transporté

à l'Académie des Beaux-Arts. La perte de cette fresque est d'autant plus regrettable qu'elle renfermait le portrait de l'artiste, représenté sans barbe et avec des cheveux longs, comme on les portait alors.

A cette même époque, c'est-à-dire antérieurement à l'année 1518, Soddoma mettait la dernière main aux



ADORATION DES MAGES (Eglise San Agostino, à Sienne).

fresques dont il avait orné l'oratoire de San Bernardino, attenant à l'église San Francesco. Nous avons encore présente à l'esprit la visite que nous fimes à cet oratoire. On nous montra d'abord dans la première pièce de jolies petites fresques par Ventura Salimbeni; puis nous montâmes à l'étage supérieur, dans la *scuola*, où brillent des morceaux du plus grand prix, bien que détériorés par des restaurations malheureuses. Ce sont des fresques de dimensions plus que naturelles exécutées par Soddoma, Beccafumi et Girolamo del

Pacchia. Quel que soit le talent des deux derniers, le Soddoma nous parut l'emporter de beaucoup sur eux. La *Présentation de la Vierge au Temple*, sa *Visitation* et son *Couronnement dans le Ciel*, tels sont les sujets qu'il a traités. Nous retrouvâmes là son élégance suprême, le grand goût de ses draperies à l'antique, recouvrant des formes longues, mais sans maigreur, et au contraire dans leur plénitude. Une chaleur secrète circule sous ces draperies héroïques, la chaleur de la vie, ou pour dire mieux, la chaleur du sentiment. Ses contours nobles et gracieux se continuent en serpentant; ils n'ont rien d'aride, rien de pédantesque; ils se fondent au contraire sous la gaze qui semble recouvrir et envelopper toute sa peinture. Il n'est pas un de ses tableaux qui ne donne l'idée d'une âme élevée et tendre, éprise de la volupté, mais encore plus sensible à la grâce. Aussi ému que Luini et que Léonard, le Soddoma se distingue de ces maîtres par l'ampleur de ses figures colossales, toujours animées d'un sentiment délicat; je veux dire que ses formes sont voluptueuses et abondantes, mais que son idéal est chaste et discret.

En vérité, quand on a vu toutes les peintures de Bazzi à Sienne, on a bien de la peine à croire aux imputations de Vasari. D'une part, ce qui les contredit formellement, c'est le style même du peintre. Un homme dégradé par les vices dont on accuse sa mémoire aurait-il trouvé des accents aussi nobles, des figures de femmes aussi dignes dans leur suavité, aussi fières dans leur grâce? Est-il vraisemblable, d'autre part, que dans une ville où les mœurs ont toujours été sévères et en tous cas plus sévères qu'à Florence, on eût choisi tout exprès le Soddoma pour lui donner à peindre les bannières que les confréries devaient porter en procession, les oratoires, les églises et les couvents des ordres les plus austères, tels que les Franciscains de l'Observance, les Dominicains, les Olivétains? Il est impossible, ce nous semble, qu'il n'y ait pas au moins beaucoup d'exagération dans ce que dit Vasari touchant les erreurs, les excentricités et les folies qui auraient marqué la vie entière du Soddoma, et ce qui est certain, c'est qu'il était d'humeur capricieuse, qu'il avait la passion des chevaux, comme Léonard de Vinci, son maître présumé, et qu'il aimait « à faire courir », suivant notre expression moderne. Étant allé à Florence en 1526, sans doute pour y exécuter les travaux qu'on lui avait confiés, dans le monastère des Olivétains, qui était situé hors la porte San Friano, Bazzi avait amené avec lui un cheval barbe « engagé dans les courses de San Barnabé; ce cheval gagna le prix (*le palio*), qui consistait en une housse de riche étoffe. Là-dessus les enfants du peuple, qui, selon la coutume, suivaient les trompettes en proclamant le nom du vainqueur, vinrent demander à Giovanantonio quel nom ils devaient crier : Celui-ci répondit en riant : « *Soddoma, Soddoma* », et les enfants s'empressèrent de crier ce nom. Cependant les gens respectables de la ville entendant retentir partout un cri aussi étrange, murmurèrent entre eux : « Que chantent donc ces vauriens, et quel est ce vilain homme dont on proclame ainsi le nom infâme? » Bientôt les murmures devinrent une rumeur publique, et il s'en fallut de peu que le pauvre Soddoma ne fût lapidé par la foule, lui et son cheval, avec le singe qu'il avait en croupe (*Vasari*). »

Dans une note relative à ce passage de Vasari, les commentateurs de la dernière édition florentine observent que Bazzi reçut le vilain surnom qui lui est resté, sans doute parce qu'il avait fait crier aux enfants de Florence : *Soddoma, Soddoma*, plaisanterie qui dans sa pensée était plutôt une malice à l'adresse des Florentins, lesquels ne la comprirent point ou ne voulurent pas la comprendre. Mais les auteurs de la note n'ont pas pris garde que Bazzi avait reçu son surnom bien avant l'époque où lui arriva cette aventure, car on voit dans les registres conservés au Dôme de Sienne, que Giovanantonio est déjà désigné par ce même surnom dès l'année 1518 [1]. Il faudrait donc que le Soddoma eût fait à Florence un voyage avant cette année-là, or, il n'existe aucune trace de ce premier voyage, mais il résulte des documents que Soddoma était à Florence en 1527, à telles enseignes qu'étant tombé malade, il fut soigné à l'hôpital de Santa Maria Nuova, où il occupa le 42e lit. Ce renseignement nous est fourni par une pièce des plus curieuses trouvée aux archives de Sienne. Il est fait mention dans cette pièce d'un procès intenté en juillet 1529 à Girolamo di Francesco Magagni, dit Giomo del Soddoma, accusé d'avoir dérobé dans l'atelier de Soddoma, son maître, divers objets appartenant à l'art (*cose pertinenti dell'arte*), pendant que celui-ci, malade à Florence, était alité à Santa

1 Dans les comptes de la compagnie de San Bernardino, on lit : *Giovanantonio de' Tizoni, detto il Soddoma, pittore da Verze...*



DÉPOSITION DE CROIX (Église de San Francesco, à Sienne).

Maria Nuova [1]. Du reste, la passion de Soddoma pour les chevaux fut largement récompensée, car les siens remportèrent bien des fois les prix de la course, et il était si glorieux de les avoir gagnés, qu'il montrait à tout le monde les riches étoffes qui constituaient ces prix, et que souvent même il les étalait à ses fenêtres [2].

Mais il est temps d'en revenir à ce qui a fait la gloire du peintre, à ses peintures. Il n'était pas de confrérie à Sienne, qui n'en voulût avoir. Celle de la Sainte-Trinité lui commandait en 1525 un *cataletto*, c'est-à-dire une décoration pour la bière des enterrements [3]. Celle de Saint-Jean-Baptiste *della Morte* lui en commandait une autre, qui fut la plus belle qu'on eût jamais vue, car lui qui était souvent si négligé, il mit cette fois un soin tout particulier à un travail qui d'ordinaire s'exécute à peu de frais et à la grosse. Déjà la confrérie de Saint-Sébastien lui avait fait peindre son *gonfalone*, c'est-à-dire sa bannière, qui, portée à Rome en 1525, à l'occasion du jubilé, y excita une admiration universelle. Les Frères de Saint-Sébastien y attachaient un si grand prix d'affection et de dévotion, qu'ils l'avaient enfermée dans un riche étui, d'où on ne la tirait que pour les cérémonies les plus solennelles. Vasari raconte que des marchands lucquois en offrirent trois cents ducats d'or sans pouvoir l'obtenir. Achetée en 1786 par le gouvernement de la Toscane, sous le grand-duc Léopold, au prix de deux cents sequins, cette bannière est aujourd'hui à Florence dans la galerie des Offices. Il nous souvient de l'avoir vue, il y a dix ans, et d'en avoir été profondément ému. C'est une grande figure remplie de sentiment et de style. Le saint est attaché à un arbre, appuyé sur la jambe droite, l'autre jambe étant vue en raccourci. Il lève sa belle tête, expressive et illuminée, vers un ange qui lui apporte la couronne céleste; mais il est encore endolori de sa douleur humaine, et c'est avec des yeux mouillés de larmes contenues qu'il regarde descendre le séraphin qui vient le couronner. Comme il est touchant, ce martyr que l'extase chrétienne ne sauve pas de la douleur! Les autres ne sentent pas le fer des bourreaux, le feu du bûcher, l'eau bouillante des chaudières; celui-ci, au contraire, est à la fois torturé par ses blessures et ravi en Dieu, et c'est par ce qu'il souffre qu'il est sublime.

Notre séjour à Sienne fut de courte durée. Nous prîmes toutefois le temps de visiter les principales églises dans l'intention d'y voir avant tout les peintures de Soddoma et celles de Beccafumi. Le guide nous montra tant de belles choses que chaque nouvelle impression pouvait amoindrir, sinon effacer, le souvenir des impressions précédentes. On nous fit admirer sans peine, à San Domenico, la chapelle de Sainte-Catherine, peinte à fresque en 1526. La sainte y est représentée évanouie dans les bras de ses deux sœurs; sa pâleur n'est pas celle d'une morte, mais d'une extatique dont l'âme s'est envolée pour un instant au septième ciel. Baldassare Peruzzi disait, en parlant de cette figure, que de sa vie il n'avait rien vu de plus beau ni de plus vrai [4]. Trois siècles ont confirmé ce jugement. On nous conduisit ensuite à Sant Agostino où se trouve une *Adoration des Mages* qui occupe le fond d'une chapelle latérale et qui nous parut avoir les qualités ordinaires du maître sans rien présenter de bien saillant. Ce qu'on y trouve cependant de remarquable ce sont des chevaux qui ont de la tournure, du mouvement et de la vie [5]. Soddoma les connaissait en écuyer et il les aimait en peintre. Il en a mis dans tous les tableaux où la vraisemblance lui permettait de les introduire, notamment

[1] *Archivio de' Contratti di Siena.* Processi del 1529.

[2] Dans le registre des délibérations du Magistrato di Biccherna à Sienne, on trouve la note des chevaux qui devaient courir en 1513, à la fête de Sant Ambrosio. Ceux qui appartenaient au Soddoma sont ainsi notés: *Soddoma : unus equus leardus moscatus* (gris moucheté?); *ragazzius* (le jockey) *Batista — Soddome : unus equus morellus : ragazzius Betto.* Enfin, en 1527, aux mêmes courses, il eut un cheval gris pommelé, *leardus pomellatus.*

[3] Cette bière s'est conservée : elle est aujourd'hui dans la sacristie de San Donato. Les annotateurs de Vasari disent que les connaisseurs la croient peinte plutôt par Beccafumi ou par Marco de Sienne.

[4] On conserve aux Offices de Florence un dessin à la plume de cette fresque. Ce dessin est sans doute celui dont parle Vasari, et qu'il possédait dans sa collection (*nel nostro libro de' disegni*). M. Ingres a exécuté une copie de la peinture du Soddoma, si connue en Italie sous le nom de *Spasimo di Santa Caterina* (Évanouissement de sainte Catherine).

[5] Cette *Adoration des Mages* avait été commandée au Soddoma par les frères Arduini en 1536. Il y eut procès entre eux et l'artiste, touchant le prix à lui payer. Le différend fut arbitré par Vanuccio Beringucci.

dans les décorations de Santo Spirito dei Domenicani, où, entre autres peintures, faites à l'huile, il a exécuté à fresque une magnifique figure équestre de saint Jacques, écrasant sous les pieds de son cheval des Mulsulmans terrassés, figure grandiose de forme et superbe d'élan, aussi admirable dans son genre que celle de saint Sébastien nu, qui, attaché à une colonne, contraste par sa douceur avec la fierté héroïque du cavalier, et présente des formes pleines, fortes, élégantes, telles que pourrait les désirer un grand sculpteur.



SAINT SÉBASTIEN (Galerie des Offices, à Florence).

La chapelle de Saint-Jacques ainsi décorée par Soddoma appartenait aux Espagnols établis à Sienne, et renfermait les sépultures de leurs familles. L'artiste avait été mis en relation avec eux dans une circonstance qui est racontée dans Armenini. Soddoma ayant été insulté un jour par un soldat espagnol, de ceux qui gardaient la cité, et ne pouvant avoir raison de cette insulte, se mit à le regarder très-attentivement, puis, revenu dans son atelier, il retraça de mémoire le portrait du soldat, et un portrait frappant de ressemblance, après quoi il alla porter plainte au commandant des troupes espagnoles; et comme il s'agissait de lui désigner le coupable, Soddoma tira de dessous son manteau le portrait qu'il venait de peindre et qui, à l'instant, fit reconnaître le soldat qu'on devait punir. Ayant ainsi connu les gentilshommes de cette nation, Giovanantonio

fut désormais favorisé par eux et leur dut, entre autres bonnes grâces, d'avoir à décorer la chapelle de Saint-Jacques à Santo Spirito dei Domenicani. Les registres de ce couvent nous apprennent que les figures de saint Sébastien et de saint Antoine abbé, qui sont placées au-dessous de saint Jacques à cheval, furent achevées de peindre le 20 janvier 1530, et que Soddoma reçut, pour la première, six florins seulement, pour la seconde, quatre. Le 16 avril de la même année il avait achevé la composition cintrée qui, dans cette chapelle, représente la Vierge donnant l'habit sacerdotal à saint Alphonse, en présence de deux saintes et de deux anges.

Ce n'est pas tout : notre dernière visite fut pour l'église des Carmes, où, parmi quelques bons tableaux de Vanni et de Pacchiarotto, nous vîmes une *Nativité de la Vierge*, bien digne des éloges qu'en fait Vasari, et remarquable surtout par un ange agenouillé, de profil, et une jeune fille vue de trois quarts, qui sont des figures d'une humanité divine, modelées avec vigueur, mais sous un demi-ton délicat qui les adoucit, les attendrit. On les voit comme au travers d'une gaze qui tamise délicieusement les lumières et noie les ombres. Plus haut, dans le fond, le regard est encore captivé et charmé par une figure de femme ou d'ange dont la joue retournée et le cou rond sont éclairés ou plutôt caressés par une lumière furtive, un baiser mystérieux du soleil, du soleil voilé. Malheureusement, il nous restait à voir sur la porta de' Pispini — elle s'appelait, au temps de Vasari, la porta di San Viene — ce qui reste des fresques de Bazzi, et l'on oublia de nous y conduire. Ces fresques aux grandes proportions représentent une *Nativité de Jésus* fort endommagée aujourd'hui, une gloire d'anges assez bien conservée et une figure que l'on dit tout à fait charmante, celle d'un ange vu en raccourci. Cet ouvrage fut l'objet de trois délibérations prises en 1526, 1528 et 1530, dans le conseil de la république de Sienne, laquelle attachait aux fresques de cette porte une signification patriotique, comme le prouve l'inscription qu'elle y fit graver : *Deiparæ Virgini pro Victoria libertate et salute hujus urbis, populus Senensis ejus nomini devotus* A. D. MDXXXI. L'artiste sembla mettre, lui, à son travail, une importance inaccoutumée, car il s'y peignit lui-même, avec toute sa barbe, vieux déjà et tenant à la main un papier avec la devise *Fac tu* (qui veut dire sans doute : fais-en autant); Vasari dit par erreur que la devise était *Feci*.

Les travaux, comme on le voit, ne manquaient point au Soddoma. Il en eut à la maison du capitaine Lorenzo Marescotti, où il peignit sur la façade une *Pietà* d'une grâce touchante et merveilleuse. Il en eut encore au Dôme de Sienne, dont la fabrique lui commanda en 1527 des dessins pour le pavement si fameux de cette cathédrale. Il en eut dans le palazzo de' Signori, où il fit, d'abord en 1535, une *Résurrection du Christ*, peinte à fresque — on l'a sciée tout récemment pour la transporter dans la chambre du gonfalonier — ensuite, en 1537, une *Madone* avec saint Ansano, patron de Sienne, baptisant des cathécumènes, et San Vittorio, armé à l'antique, l'épée à la main ; le tout figuré dans des tabernacles à colonnes, ornés d'enfants et de rinceaux. Il en eut enfin qui lui furent alloués par la confrérie des cordonniers, l'*Arte de' Calzolari,* et qui lui furent demandés par Luca Savini della Costerella. Ce dernier travail était une *Sainte Famille* pour être mise dans un cadre déjà sculpté, en 1501, par Antoine Barile, célèbre sculpteur en bois, dont il est question dans la *Vie de Raphaël.* La veuve du dernier des Savini vendit ce tableau à un étranger pour 120 écus. Nous ne savons ce qu'il a pu devenir.

Vers l'année 1537, lorsqu'il avait environ soixante-deux ans, ce peintre naturellement gai jusqu'au fantasque, tomba dans une tristesse amère, en voyant la faveur des Siennois se retirer de lui pour se porter tout entière sur un artiste éminent, dont le nom est resté illustre, Domenico Beccafumi. « Devenu vieux et pauvre, dit Vasari, n'ayant ni maison ni revenu, *nè casa nè entrate,* il partit de Sienne, profondément découragé, et il alla chercher fortune à Volterre. » Ici encore Vasari n'a pas été bien informé, car Soddoma possédait à Sienne, non-seulement une maison qui était comprise dans la dot de sa femme, mais une autre maison qu'il avait achetée le 23 octobre 1534 dans le quartier Vallerozzi, paroisse de San Donato. Il est possible néanmoins que les succès d'un rival tel que Beccafumi aient porté ombrage au Soddoma, et qu'il ait quitté Sienne sous l'empire d'une atonie morale causée par l'isolement où on l'abandonnait. Toujours est-il qu'il avait commencé dans la chapelle di Piazza, appartenant à la Seigneurie, une fresque dont la commande datait de 1536 et qu'il laissait inachevée. Il est également

certain qu'arrivé à Volterre, il y fit la connaissance d'un gentilhomme riche et honorable, Lorenzo di Galeotto de' Medici, qui le releva de son découragement, le logea dans son palais et lui commanda quelques peintures, notamment la *Chute de Phaéton*. Mais cet ouvrage fut exécuté de pratique, comme par un homme qui peignait uniquement, dit Vasari, pour tuer le temps, *per passatempo*.

Bientôt l'ennui le prit : il se dégoûta comme d'une prison et de Volterre et de la maison où il recevait



ÉVANOUISSEMENT DE SAINTE CATHERINE DE SIENNE (Église San Domenico, de Sienne).

l'hospitalité; ce fut probablement alors qu'il fut appelé à Piombino par le prince Jacques V, qui dut le retenir environ une année auprès de lui. Mais il ne reste, à notre connaissance, aucune trace des travaux qu'il fit pour ce prince. Nous savons seulement qu'il les termina en 1537, et que pendant qu'il était au service de Jacques V, la république de Sienne se plaignit assez rudement à *Sodone* — on l'appelait ainsi sans doute par un sentiment de pudeur — de sa négligence à remplir les obligations qu'il avait contractées envers elle. Le 16 avril 1537, la Signoria lui écrivait que la chapelle di Piazza avait été laissée par lui inachevée et l'invitait à venir y mettre la dernière main : « Ce faisant (disait la lettre municipale), tu ne feras que remplir ton devoir puisque tu en as pris l'engagement, et qu'à cette heure, tout devrait être déjà fini, aux termes de nos conventions. Et tu nous seras agréable ; autrement il sera procédé contre toi ainsi que

de droit [1]. » A cette première lettre, il fut répondu sans doute par le prince de Piombino qu'il avait encore besoin de *Sodone* pour tout le mois de mai, et qu'il priait la république d'ajourner sa réclamation; ce à quoi elle consentit. Mais le mois de mai une fois passé et Soddoma ne revenant point, la Seigneurie écrivit le même jour, 17 juin 1537, deux lettres : l'une au *Sodone*, l'autre au prince, — au premier pour le menacer de poursuites judiciaires s'il ne venait au plus vite achever le travail commencé ; — au second pour lui rappeler que le délai demandé par lui était expiré depuis dix-sept jours, et qu'après avoir condescendu au désir de Son Excellence, on se verrait forcé d'agir de rigueur envers le peintre s'il manquait plus longtemps à son devoir. Enfin, au mois de février 1538, Soddoma, de retour à Sienne, acheva la chapelle di Piazza, mais dans une manière lâchée et strapassée dont on peut juger encore aujourd'hui, bien que sa peinture, dans la partie inférieure, ait été indignement restaurée.

Si l'on en croit Vasari, Soddoma n'aurait été sur la fin de sa vie « qu'un insensé et une brute, *una bestia*, que ses folies et sa bestialité rendirent tellement impraticable, que sa femme, ne pouvant habiter avec un tel homme, si digne du nom de *Mattaccio*, se sépara de lui et s'en alla vivre de son travail et des revenus de sa dot. » Il est établi cependant par les documents retrouvés à Sienne que la femme de Bazzi vivait avec lui en 1531 et en 1541. Leur séparation aurait donc été ou intermittente ou postérieure à cette seconde date. En tous cas, loin de confirmer l'assertion de Vasari, toutes les probabilités la contredisent. Ce qui est prouvé, c'est qu'en l'année 1541, Soddoma se trouvait à Pise, où le marguillier du Dôme, Bastiano della Seta, auquel l'avait recommandé Battista del Cervelleria, lui confia deux tableaux à faire dans le chœur, en regard de deux autres, déjà peints en cet endroit par Sogliano et par Beccafumi. Il prit ou on lui donna pour sujets le *Sacrifice d'Abraham* et la *Déposition de croix*. « Mais ces deux morceaux, dit Vasari, ne lui réussirent point, et le marguillier en fut si mécontent qu'il congédia le peintre, renonçant à le charger d'autres travaux, comme il en avait le dessein. »

Nous avons vu dans le Dôme de Pise les deux peintures de Soddoma, et la vérité est que ces ouvrages de sa vieillesse nous parurent moins beaux que ceux dont il a rempli, dans son bon temps, la ville de Sienne. Cependant le *Sacrifice d'Abraham*, le meilleur des deux, a eu l'honneur d'être envoyé à Paris en 1811 et de figurer au Musée du Louvre parmi les raretés dont la victoire nous avait enrichis et dont elle nous a plus tard dépouillés. Une œuvre de Soddoma que Vasari regarde comme supérieure à ses tableaux du Dôme, c'est une *Madone* entre saint Jean, saint Sébastien et saint Joseph, ayant devant elle sainte Catherine et Madeleine qui l'adorent à genoux. Cette Madone, faite pour la vieille église gothique de Santa Maria della Spina, y est encore.

De Pise, Soddoma se rendit à Lucques, où un abbé de ses amis lui procura du travail dans le monastère des Olivétains, à San Ponziano. Il peignit pour ces moines la *Vierge* montant un escalier qui conduit à un dortoir, *al salire di certe scale che vanno in dormentorio*. Nous ne savons rien autre de cette peinture de Soddoma non plus que de son séjour à Lucques. Ce qu'il devint ensuite, on ne le sait que par le récit de Vasari, qui s'exprime ainsi : « De retour à Sienne, vieux, malade, épuisé et n'ayant plus personne pour le gouverner, Giovanantonio alla chercher refuge au grand hôpital, et au bout de quelques semaines, il y termina ses jours en 1554, à l'âge de soixante-quinze ans. » S'il est vrai que Soddoma mourut à l'hôpital, il n'est pas exact du moins qu'il soit mort en 1554 : c'est en 1549 qu'il mourut, ainsi que le prouve une lettre inédite d'Alessandro Buoninsegni, écrite de Sienne à son fils Bernardino, ambassadeur à Naples. Cette lettre, datée du 15 février 1549, porte entre autres choses : « Le chevalier Soddoma est mort cette nuit [2]. » Il paraît, du reste, que l'écrivain Romagnoli, dans ses Mémoires manuscrits cités par M. Rio, rapporte un document qui établirait que Soddoma ne mourut ni à l'hôpital, ni dans l'état d'abandon et de misère dont parle son biographe.

Mais, indépendamment de cette dernière circonstance, il est évident que la biographie de Soddoma écrite

[1] Altrimenti procedaremo secondo ch' il giusto comportasse... Gaye, *Carteggio inedito*, tome II, page 266.

[2] *Archivio delle Riformagioni di Siena*. Filza 25 delle Lettere.

par Vasari est entachée d'une partialité qui ressemble presque à de la haine. La plus grave des imputations dont il a chargé la mémoire de Bazzi nous semble démentie par tous les ouvrages de cet artiste supérieur. Rien n'y sent une âme avilie et au contraire tout y révèle un esprit élevé, élégant et pur, et une fleur de noblesse qui persiste même à travers ses découragements et ses négligences. A voir ses figures de femmes, pleines de grâce, d'ampleur et de majesté, peintes avec amour, d'un coloris chaud et tendre, et au sein d'un clair-obscur voluptueux et tamisé comme celui de Léonard et de son École, il est bien difficile, sinon impossible, de croire à des vices qui ne se rencontrent jamais associés à un pareil sentiment de la beauté féminine. Comment expliquer, d'ailleurs, que le trait saillant de Soddoma soit justement la dignité, et que tous ses chefs-d'œuvre soient empreints, tantôt d'une émotion religieuse, comme le *Saint Sébastien* de Florence, la *Déposition de Croix* et l'*Évanouissement de sainte Catherine*, tantôt d'une volupté contenue et pudique, comme le *Mariage d'Alexandre* qui est à la Farnésine, ou la fresque de Monte Oliveto qui représente la danse des courtisanes venant tenter saint Benoît, fresque dont les figures sont comparables, dit-on, à celles de Raphaël dans le *Parnasse?* Non, il n'est guère admissible qu'une semblable contradiction puisse exister entre les mœurs dégradées d'un peintre et la beauté morale de ses peintures, et nous aimons à penser qu'il y a infiniment d'exagération, et peut-être même quelque animosité, dans le texte de Vasari.

Après tout, ce qui importe à l'histoire, ce n'est pas la vie privée des artistes, mais leur vie publique, c'est-à-dire leurs ouvrages. Dans la balance où elle pèse le mérite des hommes illustres, les défauts passagers qui ont déparé leur caractère sont emportés par le poids des qualités impérissables qui constituent leur génie. Paul Jove, après avoir raconté la mort de Raphaël, ajoute : « Plusieurs, avec une gloire presque égale, relevèrent la peinture, et de ce nombre fut Soddoma, de Vercelli. » Mais si l'on récusait le témoignage d'un grand écrivain, on acceptera, du moins, celui de deux artistes, tels que Balthasar Peruzzi et Annibal Carrache, qui n'ont pas marchandé leur admiration au Soddoma. Celui-ci, en dépit de tout, reste un grand peintre qui, même lorsqu'il ne s'applique pas à faire bien, ne sait mal faire, suivant l'heureuse expression de Lanzi, *non volendo far bene, non sa far male*, et qu'il faut placer, en définitive, à côté de Léonard de Vinci et de Raphaël, un peu au-dessous cependant de ces maîtres souverains.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Les commentateurs de la dernière édition de Vasari ont dressé un tableau chronologique de la vie et des œuvres de Soddoma. Nous le reproduisons en faisant un léger changement à la date qui marque le voyage du peintre à Piombino.

1474? Naissance de Giovanantonio, fils de Jacopo Bazzi.

1500? Il est conduit à Sienne par les agents de la maison Spannocchi.

1501. Il peint pour un des Savini un tableau dont le cadre est sculpté par Antonio Barile, sculpteur en bois.

1503. Il peint le réfectoire du monastère de Sainte-Anne, près Pienza.

1505. Il commence l'histoire de saint Benoît dans le monastère majeur des Olivétains, à Chiusuri.

1506. Tableau du *Portement de Croix* pour la chapelle des Buonsignori à San Francesco de Sienne. C'est le tableau qui périt dans l'incendie de 1655.

— Il termine les fresques de Chiusuri.

1507? Arrivée à Sienne d'Augustin Chigi, célèbre banquier, qui conduit le Bazzi à Rome.

— Soddoma peint dans les chambres du Vatican.

1509. Il peint pour Augustin Chigi, à la Farnésine, la *Tente de Darius* et le *Mariage d'Alexandre et de Roxane*, peut-être aussi la *Forge de Vulcain*, qu'on attribue cependant à un autre maître.

1510. Il épouse à Sienne Beatrice di Cuca Galli, fille d'un aubergiste, à l'hôtel de la *Couronne de Sienne*.

1511. Il entretient en prison à Montalcino, le peintre Vincenzo Tamagni de San Gemignano, son débiteur.

— 29 août. Il lui naît un fils, nommé Apelle, tenu sur les fonts de baptême par Girolamo Genga, peintre d'Urbin.

1512. Il peint la façade du palais d'Agostino Bardi, à Sienne.

— 16 août. Il lui naît une fille du nom de Faustine, qui devint la femme de Bartolommeo Neroni, dit maestro Riccio.

1512? *Déposition de Croix* à San Francesco de Sienne.

1515? Il peint la figure de Lucrèce se donnant la mort, et il en fait hommage à Léon X, qui le fait chevalier du Christ.

— 22 juin. La fabrique du Dôme lui donne à faire deux modèles d'apôtres qui devaient être coulés en bronze, et le charge d'enseigner le dessin à quatre enfants élevés aux frais de la fabrique.

1517? Fresque du *Christ à la colonne* dans le cloître de San Francesco (maintenant dans la galerie de l'Institut des Beaux-Arts, à Sienne).

1518. Il reçoit le prix des peintures par lui exécutées dans l'oratoire de San Bernardino, contigu à l'église Saint-François.

1525. Il commence à peindre la bière (*cataletto*) pour la confrérie de la Santissima Trinità.

— 3 mai. La Confrérie de Saint-Sébastien lui commande une bannière avec la figure du saint.

1526. Fresque de la chapelle de Sainte-Catherine à San Domenico. — C'est là que se trouve l'*Évanouissement* (le *Spasimo*) de la sainte.

1526-27. Il peint la bière pour la Confrérie de Saint-Jean-Baptiste *della Morte*.

1527. Il est malade à Florence et il occupe le lit n° 42, dans le grand hôpital de Santa Maria Nuova.

— Girolamo di Francesco Magagni, son élève, dit Giomo del Soddoma, lui prend dans son atelier plusieurs objets d'art, pendant qu'il était malade à Florence.

— Carton pour les pavements du Dôme de Sienne.

1529. Peintures de saint Ansano (patron de Sienne), et de saint Vittorio dans la salle dite des Arbalètes.

1530. Il travaille dans la chapelle des Espagnols, à Santo Spirito de Sienne.

— Il fait pour la confrérie des Cordonniers une fresque.

1531. Il achève une grande fresque sur la porte San Viene, dite aujourd'hui la porte dei Pispini.

1532. Fresque du *Couronnement de la Vierge* dans l'oratoire de la compagnie de San Bernardino.

1534. Il peint le bienheureux Bernardo Tolomei dans la salle des Arbalètes, au Palais public.

1535. Fresque de la *Résurrection*, dans le même palais.

1536. Tableau de l'*Adoration des Mages* pour l'autel des Arduini à Sant' Agostino, qui appartient aujourd'hui aux Piccolomini.

1537. Il peint une *Madone* avec plusieurs saints dans la salle des Seigneurs *della Biccherna*.

— 6 mars, on lui commande une fresque pour la chapelle municipale *di Piazza*.

— 16 avril. Il est à Piombino chez le prince Jacques V, pour lequel il travaille, et la république de Sienne lui écrit pour le rappeler.

— 17 juin. Lettres de la république à Soddoma pour le presser de revenir. — Lettre des mêmes au prince de Piombino pour qu'il renvoie le Soddoma à Sienne.

1538. 15 février. Il est de retour à Sienne et il achève les peintures de la chapelle.

1541-1542. Il travaille au Dôme de Pise, où il peint dans le chœur *le Sacrifice d'Abraham* et une *Déposition de Croix*.

— *Madone* pour l'église de Santa Maria della Spina.

1543. Il se rend à Lucques pour y peindre dans le monastère des Olivétains, à San Ponziano.

1549. Le 14 février, il meurt à Sienne.

Les ouvrages du Soddoma sont fort rares en dehors de l'Italie. C'est surtout à Sienne et aux environs qu'on les trouve.

Chiusuri, monastère de *Monte Oliveto maggiore*, à quinze milles de Sienne. Les peintures de Soddoma y sont au nombre de vingt-cinq ou vingt-six, si l'on considère la troisième comme double. Les commentateurs florentins en ont donné une description sommaire.

Qui croirait que ces peintures, qui sont de la jeunesse de l'artiste et que l'on dit admirables, n'ont jamais été gravées?

Sant'Anna in Creta, monastère d'Olivétains, près de Piazza. — Soddoma y a décoré le réfectoire et ses peintures sont encore bien conservées. Mais les petits sujets peints sur les siéges des moines ont été endommagés par les fagots, dans un temps où ce réfectoire servait de magasin à bois. — Le père della Valle, dans les *Lettere senesi*, dit avoir connaissance que les fresques de ce réfectoire furent allouées au Soddoma le 10 juillet 1503, pour la somme de vingt écus d'or.

Sienne. — A l'église San Francesco, une *Déposition de Croix*. A Sant' Agostini, l'*Adoration des Mages* sur l'autel des Piccolomini ; ce travail est fait en concurrence avec Pérugin et Matteo de Sienne, qui ont décoré la même chapelle.

Dans l'oratoire de la Compagnie de San Bernardino, contigu à l'église San Francesco, fresques de dimensions colossales, en concurrence avec Beccafumi et Girolamo del Pacchia: La *Présentation de la Vierge au Temple*, la *Visitation*, l'*Assomption*, le *Couronnement de la Vierge au Ciel*, les figures de saint Louis, de saint Antoine de Padoue et de saint François.

A Santo Spirito des Dominicains, dans la chapelle de saint Jean des Espagnols, la *Madone* entre saint Nicolas de Tolentino et saint Michel archange qui écrase Lucifer : au-dessus, dans une demi-lune, la Vierge qui met un habit à un saint, entourée d'anges au-dessus du tout, saint Jacques à cheval qui terrasse les infidèles. En bas, deux figures de saint Antoine, abbé, et de saint Sébastien nu.

Au Carmine, dans la sacristie, une *Nativité* de la Vierge.

A San Domenico, dans la chapelle de Sainte-Catherine de Sienne, l'*Évanouissement* de la sainte dans les bras de ses sœurs, peinture célèbre sous le nom de *Spasimo di santa Catarina*. A gauche, on voit un ange communiant la sainte. A droite est peint le miracle de la sainte qui convertit un condamné à mort.

Dans le Palazzo pubblico, des tabernacles soutenus par des colonnes avec des enfants et des rinceaux. Dans des niches, san Vittorio armé à l'antique, l'épée à la main, et saint Ansano, patron de Sienne. Sur un autre mur de la même salle, le bienheureux Bernardo Tolomei.

Dans le même palais, sur les murs de la chambre où se tient le gonfalonier, une fresque de la *Résurrection du Christ* qui a été sciée pour être transportée là, et qui était primitivement dans la salle où l'on vendait le sel ; — autre fresque d'une *Madone* dans la petite salle où se réunit le Conseil.

Dans la chapelle du même palais, la *Madone* entre saint Calixte et saint Joseph, tableau à l'huile.

Dans la galerie de l'Institut des Beaux-Arts, le *Christ à la colonne*, peint pour le cloître de San Francesco.

Dans la sacristie de San Donato, une bière pour servir aux enterrements ; provenant de la compagnie della Trinità.

Dans l'église de la compagnie laïque de Saint-Jean et Saint-Janvier, une autre bière peinte pour la compagnie della Morte. C'est un morceau que l'on dit de la plus grande beauté. Il fut payé à l'artiste 99 livres, le 27 mai 1527.

Sur la porte de' Pispini, une grande fresque dont il ne reste de bien conservé qu'une figure d'enfant.

Dans la chapelle de la Commune, une *Madone* et sur la façade de la maison Bambagini, une *Déposition de Croix*.

Pise. — Au Dôme, dans le chœur, le *Sacrifice d'Abraham* et une *Déposition de Croix*. La première de ces peintures fut portée à Paris en 1811 et remportée en 1815.

Dans l'église della Spina, une *Madone*.

Rome. — Dans la chambre della Signatura, ont été conservés par Raphaël des arabesques de Soddoma.

Dans la Farnésine, au premier étage, les *Noces d'Alexandre et de Roxane*, peinture célèbre. — La *Tente de Darius*. — La *Lucrèce se poignardant* que Soddoma avait peinte pour l'offrir au pape Léon X, se trouvait, en 1855, en la possession du commandeur de Kestner, ministre plénipotentiaire du Hanovre à Rome.

Florence. — A la galerie des Offices, *Saint Sébastien*.

Berlin. — A la galerie Royale, le *Christ portant sa Croix*.

Munich. — A la Pinacothèque, une Vierge au *Baldaquin*.

Pas un tableau de Soddoma au Musée du Louvre!

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4



École Italienne — *Tableaux de Sainteté*

ANDREA SALAÏ OU SALAÏNO

NÉ VERS 1483. — MORT APRÈS 1520.



ÉCOLE milanaise

Quelques biographes ont confondu Andrea Salaï ou Salaïno avec Andrea Solari ou Solario, et l'écrivain le mieux informé du dix-huitième siècle, l'illustre Mariette, a commis lui-même cette erreur. Il est cependant bien certain aujourd'hui que Salaïno et Solario ne sont pas le même artiste. Cette courte notice en contiendra des preuves décisives.

Andrea Salaï, Milanais, était un adolescent gracieux et beau, lorsque Léonard de Vinci se l'attacha comme serviteur et comme élève. Si nous ne le connaissions par un charmant profil du grand peintre, profil qui a été gravé deux fois en fac-simile, une première fois par le comte de Caylus, au siècle précédent, une seconde fois de nos jours par M. Paul Chenay, nous pourrions prendre une idée de sa physionomie dans les quatre ou cinq lignes que lui consacre Vasari[1]; mais le dessin de Léonard est autrement expressif : il nous fait toucher du doigt la douce beauté de ce jeune homme, sa peau délicate, ses longs cheveux soyeux et naturellement bouclés, sa bouche épanouie, un peu féminine; ce profil nous dit enfin le caractère angélique de tous ses traits. Quant à la biographie personnelle de Salaïno, nous n'en savons absolument rien, son existence s'étant complétement fondue dans celle du Vinci. Heureusement que les précieux manuscrits de Léonard contiennent çà et là quelques notes relatives à Salaï, de sorte que nous trouvons quelques lambeaux épars de sa vie, écrits, pour ainsi dire, en marge dans l'histoire de son maître.

La première fois qu'il est fait mention de Salaï dans ces notes, c'est au folio 94 du volume coté Q. R. Il y est question d'un manteau, *una cappa*, que sans doute Léonard fit faire pour son jeune élève lorsqu'il le

[1] Prese in Milano Salai Minalese per suo creato, il qual era vaghissimo di grazia e di bellezza, avendò begli capelli ricci e inanellati, de' quali Lionardo si dilettò molto; ed a lui insegnò molte cose dell' arte : e certi lavori, che in Milano si dicono essere di Salaï, furono ritocchi da Lionardo. *Vasari.*

prit à son service ou plutôt lorsqu'il le fit entrer dans sa maison, car il ne faudrait pas prendre au pied de la lettre ni le mot *servitore*, dont se sert le Vinci, ni le mot *creato* qu'emploie Vasari. Ces mots désignent ici un homme de confiance, un ami familier qui est de la maison, et non pas un simple mercenaire. Quoi qu'il en soit, la note dont nous parlons est datée du 4 avril 1497. Il est à croire que ce fut vers ce temps-là que Salaïno entra dans l'école du Vinci, et, comme il était alors tout jeune, à en juger par le portrait écrit de Vasari et par le portrait dessiné de Léonard, on peut supposer qu'il avait, en 1497, quatorze ou quinze ans, et qu'il était né par conséquent vers 1483. Depuis cet âge de quatorze ou quinze ans jusqu'à la mort du Vinci, arrivée le 2 mai 1519, il ne paraît pas que Salaï ait jamais quitté son maître. Pour Léonard, Salaï était, encore une fois, un élève, un serviteur, un ami, presque un fils adoptif. Nous trouvons, en effet, dans le volume atlantique des manuscrits déjà cités, une seconde note ainsi conçue : « Aujourd'hui 15 octobre 1507, j'avais trente écus : j'en ai prêté treize à Salaï pour parfaire la dot de sa sœur; il m'en reste dix-sept [1]. » On sent bien ce que veut dire ici le mot *prêté* : tel que nous le connaissons, Léonard n'était pas homme à se faire rendre treize écus par un disciple aussi intime, ni même à souffrir que Salaï les lui rendît, bien que la somme fût assez importante eu égard à la rareté de l'argent dans ce temps-là. Toujours est-il que la note en question, qu'on n'avait point suffisamment remarquée, est une preuve sans réplique de ce fait : que Salaïno et Solario ne sont pas la même personne, puisque Salaïno était auprès de Léonard en octobre 1507, à Milan, tandis qu'à cette date Andrea Solario était en France, occupé depuis six mois aux peintures du château de Gaillon, comme l'a établi M. Deville dans les *Comptes de dépenses du château de Gaillon*.

Salaïno, disons-nous, ne quittait point le Vinci. Au commencement de l'année 1511, lorsque Léonard est appelé à Florence pour y recueillir l'héritage de Francesco Vinci, son oncle, Salaïno le suit dans cette ville, et comme le procès auquel donna lieu cet héritage dura au moins un an, Léonard, qui avait épuisé ses ressources, écrit à Milan plusieurs lettres, l'une au gouverneur Charles d'Amboise, maréchal de Chaumont, l'autre au président des eaux, la troisième à son élève et ami Francesco Melzi, pour demander qu'on le mette en possession des douze pouces d'eau que le roi Louis XII lui avait donnés en 1509, à prendre sur le grand canal. Ces douze pouces d'eau, dont il n'avait pu jouir encore, soit à cause de la grande sécheresse, qui avait abaissé le niveau, soit par la négligence de l'administration, étaient en ce moment le plus clair de sa fortune. Aussi, au lieu de confier ses lettres au courrier, le Vinci les envoie-t-il à Milan par Salaï, qu'il charge de les appuyer verbalement et d'assurer Sa Seigneurie le gouverneur, que deux tableaux de Saintes familles, peints à l'intention du roi très-chrétien, vont être portés par Léonard à Milan, après les fêtes de Pâques. Deux ans après, au mois de septembre 1513, Léonard de Vinci partant de Milan pour se rendre à Rome en passant par Florence, est accompagné de Salaï, de Beltraffio, de Melzi, de Lorenzo et de Fanfoia, ainsi qu'il résulte d'une note écrite par lui à la page 1 du volume coté B, note que nous avons citée dans la notice de Beltraffio [2]. Enfin, quand le Vinci est amené en France par François I[er], Salaïno est avec lui, ainsi qu'en fait foi le testament du grand peintre, en date du 18 avril 1518, où il est dit : « Le testateur « donne et concède à perpétuité, à Battista de Vilanis, son serviteur, la moitié d'un jardin qu'il possède hors « des murs de Milan, donnant l'autre moitié de ce même jardin à Salay, son serviteur, dans lequel jardin « ledit Salay a construit une maison, laquelle sera et restera pareillement à perpétuité audit Salay et à ses « héritiers, et ce en récompense des bons et agréables services que les susdits de Vilanis et Salay, ses serviteurs, « lui ont rendus jusqu'à ce jour [3]. »

Tels sont les faits que nous avons pu extraire des manuscrits de Léonard, touchant la vie de son fidèle Salaïno. Celui-ci, après la mort de son maître, dut quitter la France et retourner dans son pays, tandis que Melzi, qui était pensionnaire du roi, et de Vilanis restèrent à Amboise. Ce qui semble le prouver, c'est qu'à

[1] Addi 15 ottobri 1507. Ebbi sc. 30. 13 ne prestai a Salai per compiere la dote alla sorella, e 17 ne restò a me.

[2] Voyez dans cette notice l'observation que nous avons faite au sujet du voyage de Léonard à Rome.

[3] Item epso Testatore dona e concede a sempre mai perpetuamente a Battista de Vilanis, suo servitore, la metà zoè la medietà de uno jardino che ha fora a le mura de Milano, et l'altra metà de epso jardino al Salay, suo servitore. . . (Testament de Léonard de Vinci, tiré des *Memorie storiche* de Carlo Amoretti. Milano, 1804.

la date du 29 août 1519, de Vilanis, qui était passé au service de Francesco Melzi, expédie à Milan au magnifique Jérôme Melzi (ou Melzo), gentilhomme, une procuration à l'effet de partager avec Salaïno le jardin dont lui et de Vilanis ont hérité de Léonard, promettant de ratifier la division qui en sera faite; et par le même



LA VIERGE, JÉSUS, SAINT-PIERRE ET SAINT-PAUL Musée Brera, Milan.

acte, il donne pouvoir audit Jérôme Melzo de vendre et aliéner la moitié dudit jardin. Il est clair qu'au mois d'août 1519, date de la procuration, Salaï était déjà revenu à Milan, sans quoi de Vilanis aurait parlé du partage à faire avec les représentants de Salaï et non avec Salaï lui-même.

Andrea, du reste, a laissé à Milan des ouvrages tout entiers de sa main, d'autres qui, selon Vasari, avaient été retouchés par Léonard, et d'autres qu'il avait peints sur les cartons du grand maître. Le plus célèbre de

ces derniers ouvrages est le tableau de *Sainte Anne*, qu'il peignit pour la sacristie de San Celso, à Milan, et qui, depuis, acheté par le prince Eugène, a fait partie de la galerie Leuchtenberg, à Munich. Deux écrivains dont l'opinion a du poids, MM. Delécluze et Waagen, ont soutenu que la *Sainte Anne* du Louvre était un tableau de Salaï, très-habilement reproduit d'après l'original de Léonard qui serait, non pas au Louvre, mais dans la galerie de Munich (aujourd'hui transférée à Saint-Pétersbourg). Mais d'autres juges non moins compétents ont réfuté, cette opinion qui pour nous se réfute d'elle-même quand on est en présence du tableau, parce que l'on sent alors, entre la pensée et l'exécution une harmonie intime, profonde et impossible à trouver dans l'œuvre d'un peintre qui obéirait à l'esprit d'un autre. La main de l'élève le plus affidé ne saurait exprimer à ce point le sentiment de son maître On a remarqué d'ailleurs que dans le tableau de Munich le ton de chair tire un peu sur la brique, et que les ombres ont de la lourdeur et les demi-teintes moins de transparence. Abandonné à lui-même, Salaï n'a plus la suavité pénétrante, la sublime tendresse de Léonard. Il dessine plus étroitement et parfois il confine à la sécheresse; on en peut citer pour exemple une figure de saint Jean-Baptiste, qui est à l'archevêché de Milan, et qui est d'ailleurs gracieusement conçue, car la grâce était naturelle à Salaïno : il en avait dans l'esprit comme dans sa physionomie et dans ses traits.

Nous avons souvenir aussi d'avoir vu au musée Brera une autre peinture de Salaï qui donne la mesure de son talent propre, de celui qu'il conserva lorsqu'il ne travailla plus sous l'œil de son maître. C'est une *Madone* dans un paysage avec saint Pierre et saint Paul. La Vierge est une personne délicate, remplie de douceur et charmante. Son mouvement est tout à fait maternel; ses draperies ont de la simplicité et de l'élégance; mais l'enfant n'a pas, tant s'en faut, la même distinction. Il est dessiné selon le goût germanique, avec de la gêne dans le contour, des petitesses dans le modelé, et il a fort peu de charme dans l'expression de son visage, qui semble rétréci et grimé. En revanche, les apôtres sont de beaux types de vieillards, gravement affectueux. Le paysage, touché avec complaisance, offre une grande richesse de végétation, avec des parties agrestes et rocheuses. L'ensemble, en un mot, serait très-aimable si l'on pouvait fermer les yeux sur ce mélange de suavité lombarde et d'étroitesse allemande qui déconcerte l'admiration, surtout si l'on n'apercevait point que la jambe droite de la Vierge est d'une longueur démesurée, au point que son pied semble appartenir à un autre corps. « S'il arrive à Salaïno d'atteindre à la perfection de Léonard, dit M. Rio, c'est tout au plus dans sa manière de traiter la chevelure et le paysage. Le beau tableau du musée de Berlin représentant le *Christ qui porte sa croix* prouve que son imagination n'était pas dépourvue de grandeur, et qu'il aurait pu avoir des inspirations s'il avait voulu les suivre. La *Sainte Famille* du palais Castelbarco, à Milan, qui ressemble beaucoup à celle de la villa Albani, près de Rome, est une sorte d'œuvre mitoyenne qui flotte pour ainsi dire entre l'originalité et l'imitation. Les types du maître sont religieusement conservés, mais les cheveux collés à la tête pour ne pas compromettre la ligne gracieuse de l'ovale, se détachent au-dessous des oreilles en boucles fines et légères qui prêtent un charme de plus à la physionomie de la Vierge. » Ces lignes, en complétant nos informations, nous dispensent de porter un jugement sur le peintre milanais. Nous n'avons donc rien à y ajouter, si ce n'est que Salaïno, une fois séparé de Léonard, ne laisse plus aucune trace dans l'histoire, et que la date de sa mort nous est inconnue.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Il n'existe au Musée du Louvre aucun ouvrage de Salaïno.

A MILAN, au Musée Brera ; la *Vierge dans un paysage*, avec saint Pierre et saint Paul, gravé dans la *Pinacoteca di Milano*.

A l'archevêché, une figure de *saint Jean-Baptiste*.

Au palais Castelbarco, une *Sainte Famille*.

MUSÉE DE BERLIN; *le Portement de croix*.

On voit encore dans ce musée un portrait de Marguerite Colleone, première femme de Jean-Jacques Trivulce, et de la famille du héros à qui Verocchio a élevé une statue équestre, à Venise. Ce portrait, après avoir été attribué à Léonard de Vinci, est regardé comme un ouvrage possible de Salaïno.

SAINT-PÉTERSBOURG. — Dans la galerie Leuchtenberg, anciennement à Munich, sainte Anne tient sur ses genoux la Vierge, et toutes deux sourient à l'Enfant, qui joue avec saint Jean-Baptiste. Ce tableau, exécuté sur un carton de Léonard, était placé à Milan dans la sacristie de l'église San Celso. La *Sainte Anne* de la galerie Leuchtenberg a été gravée dans cette *Galerie*, et nous en donnons une reproduction en tête de cette notice.

GALERIE PITTI, à Florence.—Autre *Sainte Anne*, que l'on attribue à Salaïno, et qui serait une répétition d'après le carton de Léonard.

Le Trésor de la Curiosité ne nous fournit qu'un seul prix de vente : c'est celui de la *Vierge et l'Enfant*, composition de 62 centimètres sur 46, qui fut adjugée au prix de 1,900 fr., à la vente Aguado, en 1843.

PARIS. — IMP. POITEVIN, 2 ET 4, RUE DAMIETTE.



École Italienne. *Tableaux de dévotion, Mythologie.*

GAUDENZIO FERRARI

NÉ EN 1484. — MORT EN 1549.

ÉCOLE Milanaise



Le peintre Jean-Paul Lomazzo, qui fut l'élève de Gaudenzio Ferrari, a écrit sur son art un livre singulier qu'il appelle *Idea del tempio della pittura*, Idée du temple de la peinture. Selon l'esprit du temps, Lomazzo comparé magnifiquement la peinture à notre univers. De même, dit-il, que le monde est éclairé et gouverné par sept planètes, qui, tirant chacune leur lumière de la lumière primordiale, qui est Dieu, la répandent et la distribuent sur toutes les choses créées, de même le temple que j'élève à la peinture sera soutenu par sept colonnes et gouverné par sept maîtres souverains. Sur ces colonnes, rangées en cercle et placées à égales distances, reposeront une architrave, une frise et une corniche circulaires, le tout couvert d'une voûte d'où tombera la lumière éclatante d'une lanterne à sept branches, laquelle illuminera tout le temple. Les sept maîtres que représentent les sept flambeaux de la peinture et les sept colonnes du temple, ont tous pris naissance en Italie. Ils s'appellent Michel-Ange, Gaudenzio Ferrari, Polydore de Caravage, Léonard de Vinci, Raphaël, Andrea Mantegna et Titien Vecelli. La statue de chacun de ces grands hommes est fondue dans un métal particulier, qui est le symbole du caractère qu'il a imprimé à ses œuvres. Celle de Gaudenzio est en étain, par allusion à la majesté qu'il a si merveilleusement exprimée dans les figures divines et dans les mystères du christianisme[1].

[1] La statua del secondo governatore è fatta di stagno, con cui si viene a significar in Gaudentio Ferrari la maestà, la quale è mirabilmente espressa nelle cose divine e ne' misteri della fede nostra. *Idea del tempio della pittura*. p. 42.

Hélas! ce temple de la peinture si pieusement édifié n'est pas resté debout tel que Lomazzo l'avait construit. Quelques parties se sont écroulées, et la postérité les a rebâties avec d'autres matériaux. Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël, Titien, sont encore les colonnes de l'édifice ; mais il s'est levé au firmament d'autres astres que le monde a rangés parmi les sept planètes, et qui ont pris la place de Gaudenzio et de Polydore, et même de l'héroïque Mantegna. Et cependant, ne serait-il pas injuste de glisser légèrement, comme l'a fait Vasari, sur un artiste aussi savant que Gaudenzio, sur un homme que Raphaël avait jugé digne d'être son collaborateur, et auquel il a manqué si peu de chose pour être au nombre des plus grands ? Il est vrai que ce peu de chose est beaucoup.....

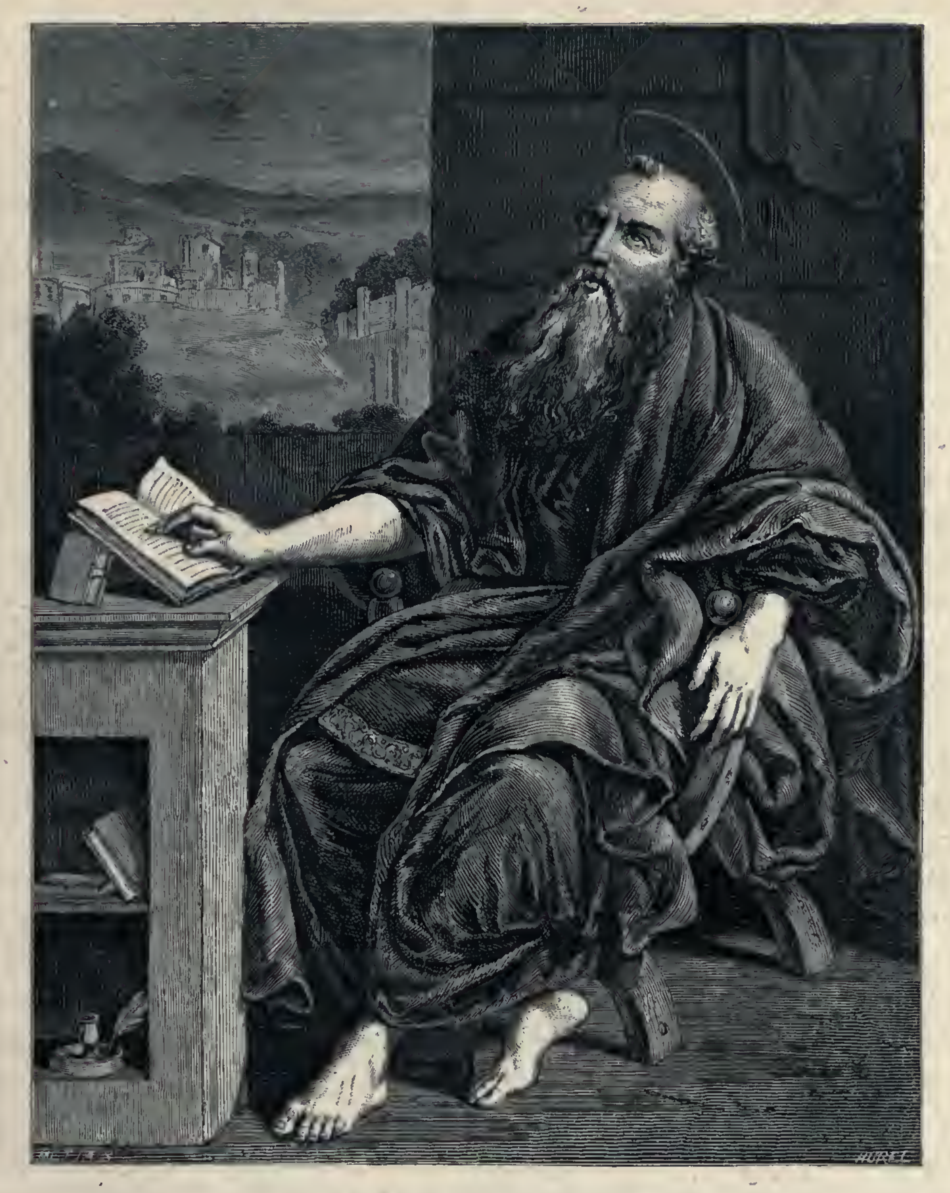
Bien que Lomazzo ait parlé de son maître en vingt endroits de ses livres, il nous apprend en somme fort peu de chose sur sa vie. Tout ce que nous savons par cet écrivain, c'est que Gaudenzio naquit à Valdugia, petite ville de la province de Valsesia, dans le Milanais, et qu'il fut peintre, sculpteur, architecte, opticien, naturaliste, poëte, et joueur de lyre et de luth. Les quelques autres particularités biographiques sur Ferrari ont été recueillies par Gaudenzio Bordiga, et elles se trouvent disséminées dans le bel ouvrage in-folio qu'il a publié en 1821, à Milan, sous le titre : *Notizie intorno alle opere di Gaudenzio Ferrari*. Nous y avons lu que l'artiste Milanais eut pour premier professeur Girolamo Giovannone, qui tenait une école de peinture à Vercelli ; que de là il se rendit à Milan pour étudier sous la direction de Stefano Scotto, ce qui ne l'empêcha pas de fréquenter l'académie de Léonard, où il eut bien vite élargi ses idées et amélioré sa manière ; qu'il apprit, à l'école de ce maître universel, la plastique et l'architecture ; qu'il était déjà riche de savoir lorsqu'il revint dans sa patrie en 1503, et qu'il obtint, quoique fort jeune, de travailler à la décoration du Sacromonte in Varallo, où il devait laisser le plus beau monument de sa gloire.

Depuis la fin du quinzième siècle, la montagne de Varallo était le but d'un pieux pèlerinage. On y avait bâti, sur un dessin rapporté de Jérusalem, une chapelle qui reproduisait exactement le saint sépulcre, et l'on avait résolu d'y faire représenter le Crucifiement sur un fond qui était l'image fidèle du Calvaire, de façon que les dévots pussent éprouver les mêmes émotions que leur eût causées une visite aux saints lieux. Malgré son extrême jeunesse, Gaudenzio fut choisi pour accomplir cette tâche immense. Il s'agissait, non seulement de peindre à fresque, en vingt et un compartiments, la vie entière de Jésus-Christ depuis l'Annonciation jusqu'à la Résurrection et les innombrables figures d'un Crucifiement, c'est-à-dire tous les personnages de la Passion avec la multitude des spectateurs, mais encore de modeler en relief et de grandeur naturelle des groupes de statues dont l'action ferait suite aux peintures qui couvriraient les murailles. Il y fallait donc un savant artiste, un de ces peintres à qui Léonard de Vinci avait appris l'art de manier l'argile aussi bien que le pinceau ; mais d'autres conditions étaient nécessaires : d'abord un sentiment profond de la piété chrétienne, ensuite le talent de l'expression, et une grande diversité de modèles qui permît d'étudier sur nature les diverses manifestations d'une même pensée. Gaudenzio Ferrari se trouvait réunir tous ces avantages. Pieux, il l'était jusqu'à la dévotion la plus ardente, et cette dévotion était si connue, qu'elle fut célébrée dans les actes publics, retrouvés par Bordiga, d'un synode tenu à Novare ; l'expression, elle était naturelle et facile, dans une composition religieuse, à un homme qui sentait si vivement lui-même ce qu'il devait exprimer. D'ailleurs les enseignements de Léonard de Vinci tendaient à développer cette qualité souveraine, qui est la résultante de toutes les autres (chez ceux qui ont une âme), et que tous ses élèves ont possédée. Enfin le nombre de pèlerins qu'on voyait venir de toute l'Italie sur la montagne de Varallo favorisait tellement sa composition et lui fournissait tant et de si précieux modèles de ferveur, de foi et d'amour, qu'il pouvait émouvoir les spectateurs rien qu'en répétant le spectacle qu'il avait sous les yeux et dont il était chaque jour ému.

La population de Varallo a été de tout temps fort belle ; aujourd'hui encore, elle conserve les traits de son ancienne beauté. Les jours de marché, les jours de fête, on ne peut faire un pas dans les chemins, dans les rues, dans les églises, sans y rencontrer des adolescents pleins de santé, de force et d'élégance, des jeunes filles qui sont autant de types de vierges ou de saintes, de beaux vieillards, des matrones imposantes, des mères qui allaitent leurs enfants avec la grâce robuste des madones romaines. Il en est

de même dans les villages voisins, à Fobello, par exemple, et dans la vallée adjacente, de sorte que le peintre, pour se donner le mérite d'une série de créations, n'a qu'à faire une suite de portraits.

Agé à peine de dix-huit ans lorsque cette besogne illustre lui fut confiée, Gaudenzio Ferrari ne put l'accomplir d'une seule haleine; il y travailla, on peut le dire, presque toute sa vie, mais à plusieurs reprises et en changeant de manière, sans toutefois modifier, chose remarquable, le sentiment religieux qui l'avait



SAINT PAUL EN MÉDITATION. (Musée du Louvre.)

d'abord inspiré. Les premiers morceaux de ce vaste ensemble se reconnaissent à une certaine naïveté qui trahit les commencements d'un jeune homme et qui rappelle les commencements de l'art. Je ne parle pas seulement des dorures qu'il applique en relief sur les vêtements, selon les usages primitifs, comme on le voit, par exemple, dans son tableau de *Jésus parmi les docteurs;* je parle de ce naturalisme serré et scrupuleux qui, voulant tout dire et tout accuser, se traduit par le cerné des contours, et en rapetissant le modelé par le détail, tend à l'appauvrissement des formes. Gaudenzio est pourtant moins sec que le Pérugin; il est plus éloigné du gothique, parce qu'il est plus souple; mais ses types et ses mouvements ont

aussi plus de pesanteur, et il n'approche point de la svelte élégance que Pérugin emprisonnait dans un dessin aux lignes ressenties et arides, et qui, en passant du maître au disciple, devient chez Raphaël la grâce majestueuse, la grâce accomplie. En somme, le style du peintre milanais, même celui de sa jeunesse, ne me semble pas justifier l'assertion de quelques biographes, répétée par Bordiga, que Gaudenzio aurait reçu les leçons de Pérugin. Quoi qu'il en soit, le groupe sculpté de saint Jean et des trois Marie, qui regardent si douloureusement la scène du Calvaire qu'elle se reflète dans leurs yeux, ce groupe, dis-je, est le morceau qui saisit le plus, et qui a le plus d'accent, de toutes les statues dont l'effet se mêle à celui des peintures en cette décoration étrange. Les figures sont un peu courtes, et une telle proportion ajoute à leur énergie; elles ont des carnations pleines, un masque fort et arrondi comme celui des têtes de Francia. L'expression intime de la douleur ne saurait aller plus loin, sous peine de toucher à la grimace. Aussi, soixante ans plus tard, le groupe des trois Marie faisait-il l'admiration de Frédéric Zucchero, qui s'écriait : « Je ne vois pas quel statuaire, parmi les meilleurs, les eût mieux modelées et y eût mis plus de sentiment, » *non so qual scultore dei megliori meglio l'avesse fatto e meglio espresso.*

Une première fois, les travaux de Gaudenzio Ferrari au Sacromonte de Varallo furent interrompus par un voyage qu'il fit en 1506 à Florence d'abord, puis à Rome, où il demeura trois ans. Raphaël, qu'il avait vu à Florence et qu'il avait suivi à Rome en 1508, était occupé alors à peindre, dans les premières chambres du Vatican, la *Dispute du saint Sacrement*, l'*École d'Athènes*, le *Parnasse;* son génie arrivait à ce moment si court et si précieux qui n'est plus l'aurore et qui n'est pas encore le plein midi. Il passait du mysticisme du Pérugin et de ses habitudes un peu étroites, à une manière plus facile et plus ample d'embrasser les idées et d'en représenter les formes. Gaudenzio connut le Raphaël de vingt-cinq à vingt-sept ans, le Raphaël que la beauté entraînait, et qui déjà s'élevait au plus haut style en abandonnant les simples portraits pour les figures typiques, et en préférant à l'intérêt des physionomies individuelles la grandeur tranquille et digne des caractères généraux. Mais pendant qu'il se troublait à la vue des chambres de Raphaël, eut-il aussi connaissance des fresques de la chapelle Sixtine? Cela n'est guère probable, vu le profond secret dans lequel se renferma Michel-Ange, jusqu'à la découverte de ses peintures, en 1511.

Revenu à Milan en 1510, Gaudenzio y retrouva son grand-maître Léonard de Vinci, et il redevint aussitôt ce qu'il avait été avant son voyage. Lui-même il parut en avoir la conscience, car il existe un tableau de lui peint dans l'église d'Arona, en 1511, et qu'il a signé *Gaudenzio Vinci*, comme pour exprimer, dit M. Rio (*De l'Art chrétien*), qu'il voulait confondre sa personnalité dans celle de son ancien maître. Cependant, une fois rentré dans la chapelle du Saint-Sépulcre à Varallo, il dut sentir que ni le style de Léonard ni celui de Raphaël n'étaient propres à cette décoration plastique et peinte qu'il avait entreprise, et dont l'effrayante réalité devait arracher des larmes de componction aux pénitents en prière, aux femmes prosternées, aux pèlerins accourus de toutes parts pour contempler la tragédie en action du Crucifiement. La grâce vraiment exquise, mais terrestre du Vinci, la beauté déjà un peu païenne de Raphaël n'étaient pas opportunes dans une composition religieuse où l'art, jouant le rôle d'un pur instrument, n'était qu'une excitation à la ferveur, un sermon muet, permanent, saisissant l'âme par les yeux et d'autant plus pathétique. Plusieurs années furent consacrées par lui à continuer les peintures de Varallo, après quoi il fit un second voyage à Rome, en 1516, peut-être pour répondre à une invitation de Raphaël. Il paraît certain, en effet, que Raphaël accepta la collaboration de Gaudenzio Ferrari pour les décorations de la Farnésine. En voyant ces peintures, parmi lesquelles brillent la *Galathée*, nous n'aurions jamais soupçonné, à vrai dire, que la main d'un peintre milanais eût passé par-là. A la Farnésine, tout ce qui émane de Raphaël est parfaitement homogène; son génie mûr y éclate dans son intégrité, dans sa plénitude; il est donc probable que la collaboration de Gaudenzio ne fut que d'un ordre secondaire. Son rôle devint plus important, après la mort de Raphaël, lorsqu'il concourut, avec Jules Romain et le Fattore, à terminer les peintures de la salle de Constantin. Ces travaux mis à fin, il revint dans son pays en 1523.

Son absence de Varallo avait duré sept ans. Nul doute que dans une ville où s'imposait Michel-Ange, où Raphaël rayonnait, Gaudenzio n'eût été un peu désorienté et en proie aux irrésolutions que devaient créer,



MARTYRE DE SAINTE CATHERINE. (Musée Brera, Milan).

dans l'âme d'un peintre, d'aussi grandes influences. Il ne retrouva son assiette que sur le théâtre de ses premières inspirations, dans l'église de Varallo, où il lui restait à finir les fresques de la vie du Christ, et à représenter en ronde-bosse le drame du Calvaire, point central vers lequel convergeaient toutes les peintures. Rendu à l'intimité de sa dévotion, loin du paganisme qui envahissait alors l'école romaine, il revint à son naturalisme si fort et si expressif, non toutefois sans laisser voir, çà et là, quelques réminiscences des trois grands maîtres qui l'avaient instruit ou dominé. Le beau type des Vierges de Raphaël reparut dans ses figures de jeunes femmes, un peu plus court, j'allais dire plus épais; ses têtes de vieillards rappelèrent celles du Vinci, dont nous avons de si nombreux dessins, et si admirables, représentant des têtes que la vie a sillonnées de rides profondes, mais en qui l'intelligence résiste aux ravages du temps et donne une signification aux plis du front et des paupières, aux accents de la bouche, à l'attendrissement des tempes. Enfin, la violence de certains mouvements fiers sembla lui avoir été suggérée par le souvenir de Michel-Ange. Mais ce qui appartient en propre à Gaudenzio, c'est la verve d'invention dont témoignent l'ordonnance de tant de figures et leur mouvement, et l'incroyable variété qui nuance l'expression de la commune douleur, douleur indignée chez les uns, consternée chez les autres, grave ou expansive, passionnée ou recueillie, selon les tempéraments, selon les degrés de la componction et de l'amour. Çà et là, mêlés au groupe des femmes, quelques petits enfants sourient à une tragédie qu'ils ne comprennent point, tandis que des enfants plus âgés pleurent de saisissement ou poussent des cris de terreur.

Qualités ou défauts, Gaudenzio Ferrari est tout entier dans la vaste composition de ce *Crucifiement*. On y reconnaît le goût douteux et légèrement tudesque d'un peintre qui attache une importance excessive aux costumes, sauf à mêler ceux des Italiens de son temps à ceux des Juifs représentés en turbans rehaussés de plumes, comme des musulmans à la parade. Non-seulement l'artiste a mis de la recherche dans ses costumes, mais il s'est complu aux accessoires, aux détails. Là où Raphaël eût généralisé le vêtement jusqu'à en faire une noble draperie, Gaudenzio le particularise au point d'y accuser naïvement, d'y étaler même les costumes milanais du seizième siècle, les pourpoints à bouffantes et à crevés, avec chaînes, colliers et bijoux, les armures damasquinées, les magnifiques caparaçons, les harnais ouvragés, enrichis d'or et de pierreries. Et, de même que presque tous ses habillements sont des modes, presque tous ses personnages sont des portraits. On remarque dans le nombre celui de Charles-Quint à cheval, suivi d'une escorte de fantassins et de cavaliers. Revêtu d'un manteau pourpre et couvert d'un bonnet garni de plumes flottantes, il appuie son sceptre sur sa cuisse avec la hauteur et la dignité du commandement. Auprès de lui, marche un de ses généraux, Philippe Tornielli, qui était l'ami de Gaudenzio, et dont l'image avait été placée là par reconnaissance. Étant venu visiter le Varallo, en 1525, Tornielli avait su intéresser l'empereur à l'achèvement des peintures et des sculptures de l'église, qui, pour la troisième fois, allaient être interrompues faute d'argent. A ces portraits, l'artiste joignit le sien propre et celui de Pellegrino de Modène, son camarade, qu'il représenta au naturel, avec ses cheveux rouges, sa barbe courte et crépue, et en habit de pèlerin, par allusion, sans doute, au nom de *Pellegrino*. Quant aux chevaux, qui constituent la pompe du cortége, ils ont des allures assez naturelles, mais leurs formes sont boudinées et un peu *carton*. Ils manquent de cette vérité qui manque aussi aux chevaux de Raphaël, mais sans racheter ce défaut, comme les coursiers de l'*Attila*, par une héroïque animation, par un style fier.

Et pourtant cette immense décoration, moitié peinte, moitié sculptée, forme un ensemble imposant, un spectacle à la fois pompeux et passionné, qui frappe l'imagination, agite le cœur et fascine les yeux de la foule par l'illusion presque effrayante que produit le mélange de la plate peinture avec des statues coloriées... Colorier des statues! C'est là sans doute un procédé qui touche à la barbarie, mais comment y échapper si l'on veut mettre quelque harmonie entre les sculptures et les fresques? Logique dans ses erreurs, Gaudenzio imagina d'ajouter aux colorations naturelles de la chair, des poils véritables, des chevelures et des barbes rapportées; abominable licence qui fait tomber l'art, de sa sphère élevée dans une imitation grossière et d'ailleurs impossible, et qui, au lieu de figures vivantes de la vie idéale, ne nous donne que des spectres jouant le mensonge de la vie réelle!

La renommée de Gaudenzio, si retentissante dans sa province, n'en passa point les frontières. Aucun tableau de lui peut-être ne serait venu en France, si François I[er] n'eût possédé un instant le Milanais et connu à Milan Léonard de Vinci et ses élèves. Lomazzo, dont les éloges ont largement compensé, à l'égard de son maître, le silence de Vasari, nous apprend que François I[er] acheta une peinture de Gaudenzio, *l'Enlèvement de Proserpine*. Ce qu'est devenu ce morceau, nous l'ignorons, et il n'en reste pour nous que la description animée de l'écrivain. Le *Saint Paul* qui est au Louvre et qui, selon Baldinucci, fut peint en



CONCERT D'ANGES. (Musée de Naples.)

concurrence avec Titien, ne saurait donner une idée suffisante du talent expressif et dramatique de Gaudenzio, de son savoir, de son dessin, qui reste mâle et résolu, tout en poursuivant l'intimité du détail, de sa manière de traiter la fresque avec la consistance et les empâtements de la peinture à l'huile; enfin de son coloris exalté qui entre violemment dans la mémoire et n'en sort plus. Un de ses derniers et de ses plus beaux ouvrages, le *Martyre de sainte Catherine*, qui est au Musée Brera, nous fit une impression qui se traduisit en ces termes sur notre calepin de voyage : « La sainte est agenouillée entre deux roues que vont tourner deux bourreaux dont l'un, en habit vert rayé d'orange, vu de dos, la tête renversée en arrière, est d'un relief prodigieux. Tout le tableau est d'une étonnante exécution; c'est une peinture serrée, précise, violente : une fanfare de tons éclatants. Pas de perspective; les fonds sont aussi *faits* que les devants. Trois figures de femmes, témoins éloignés du supplice, sont finies avec autant d'énergie que le

reste. Le tableau semble peint d'hier et peint à l'emporte-pièce. Gaudenzio fait de la couleur à outrance. Si c'était un chanteur, on dirait qu'il a donné son *ut* de poitrine (*De Paris à Venise*). »

Le goût, c'est la qualité qui fait le plus souvent défaut à Gaudenzio Ferrari. Ni les fréquentations de Léonard ni l'influence de Raphaël n'ont pu le polir assez pour faire disparaître complétement ce qu'il y avait en lui de lourdeur native. Entre le peintre de la *Joconde* et le peintre de *l'École d'Athènes*, il a quelque peu l'air d'un paysan civilisé, qui, de temps à autre, trahit sa primitive rudesse. A Verceil, par exemple, dans une *Nativité de la Vierge* qu'il peignit pour les frères Corradi, il a représenté sainte Anne assise sur son séant dans son lit et mangeant un œuf à la coque! A cela près, les figures de ce tableau et celles d'une autre *Nativité de la Vierge* qui est à Milan dans la maison San Giuliano, sont naïvement gracieuses, bien que pesamment, et sans avoir la désinvolture charmante des femmes d'Andrea del Sarto, elles se meuvent avec une élégance fière et forte qui est tout près du grand style. Quelquefois il abandonne le costume pour la pure draperie, comme on le voit dans les beaux groupes d'anges qu'il peignit en 1535, à la coupole de Saronno, et alors ses plis sont toujours motivés, toujours savamment conduits, mais moins délicatement cassés que ceux du Pérugin. Il ne s'y trouve d'ailleurs aucun imprévu, aucun de ces traits que la nature fournit à qui sait la voir vite au passage et la saisir. Ces anges de Saronno, plus grands que nature et qui jouent de tous les instruments de musique imaginables, composent un ensemble magnifique et varié, un noble concert de figures, une belle harmonie de lignes, de formes et de mouvements.

Gaudenzio Ferrari ne se maintint pas jusqu'au bout à la même hauteur. Quelques années avant sa mort, qui arriva en 1549, à Milan, il laissa voir dans son talent une décadence sensible, et si on le jugeait sur ses derniers ouvrages, notamment sur les fresques de *Santa-Maria della Pace*, transportées au Musée Brera, on ne lui accorderait point la place qu'il mérite d'occuper parmi ces maîtres qui, n'ayant pas eu le *nescio quid divinum*, sont restés à la fois très-loin et très-près du rang suprême.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Toutes les œuvres de Gaudenzio Ferrari ont été gravées au trait massé, dans un bel ouvrage grand in-4°, publié par Gaudenzio Bordiga, et dont nous avons parlé.

Musée du Louvre. — *Saint Paul en méditation*. Ce tableau, selon Baldinucci, fut fait en concurrence avec le Titien.

Musée Brera, à Milan. — Le *Martyre de sainte Catherine*. Au moment où la sainte à genoux va être rouée par deux bourreaux, un ange descend la couronner.

Dans ce Musée, ont été transportées les fresques colossales peintes par Gaudenzio dans les églises Sainte-Marie-des-Grâces, Sainte-Marie *della Pace* et Saint-Nazaire. Ces fresques, au nombre de quatorze, sont relatives à l'histoire de Joachim et de Marie.

Chez les comtes San Giuliani, à Milan. — Une *Nativité de Marie*. Ce tableau est une variante de celui dont nous parlons plus bas, et la composition en est meilleure.

Au palais Andreani, — Une *Madone* qui caresse l'Enfant.

Maison Taverna, à Milan, une autre *Nativité de Marie*, dont une répétition a été gravée par J.-B. Bailly.

Chez Giambatista Monti, de Milan, existaient, en 1821, trois tableaux mentionnés par Bordiga : 1° la *Vierge* avec saint Joseph et saint Antoine, abbé; 2° *saint Roch*; 3° *saint Sébastien*, attaché à un arbre.

A Verceil, dans l'église Saint-Cristophe, le *Crucifiement*.

A Varallo, dans l'oratoire de Sainte-Pétronille, *sainte Pétronille* en pied, gracieusement drapée, un livre à la main.

Dans l'église des Franciscains (Pères mineurs de l'Observance), la *Vie de Jésus-Christ*, en vingt et un tableaux, et faisant suite à ces tableaux, une représentation du *Crucifiement* en figures sculptées de ronde-bosse, au nombre de vingt-six et de grandeur naturelle.

Musée du Capitole, à Rome. — La *Femme adultère*. Ce tableau était autrefois dans le palais du prince Pio.

A Saronno, dans la voûte de l'église, un admirable concert d'anges jouant de tous les instruments de musique connus. C'est un des plus beaux ouvrages du maître.

Dans la même église sont quatre tableaux de Gaudenzio, peints en 1545 : la *Formation d'Ève*, le *Premier péché*, *Adam et Ève chassés du paradis*, *Adam et Ève condamnés au travail*.

A Gênes, dans l'église Saint-Jacques, la *Visitation*, tableau, dit Soprani, digne de Raphaël.

A Traona, dans la Valteline, le *Couronnement de la Vierge*.

A Morbegno, dans une église changée en caserne, la *Nativité* encore assez bien conservée.

IMP POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4



Ecole Italienne. *Histoire sainte.*

CESARE DA SESTO

NÉ EN 1485. — MORT EN 1534.



Cesare da Sesto a pris son nom de la petite ville de Sesto, dans le duché de Milan, où il était né vers 1485. Son destin était de continuer Léonard de Vinci et de suppléer, en quelque manière, à la rareté des ouvrages de ce grand homme, en se pénétrant de son esprit, en parlant le même langage, non pas comme un imitateur qui répète, mais comme un disciple qui comprend. Cesare fut en effet le disciple de Léonard; il eut la bonne fortune d'entrer dans cette Académie où pour la première fois on entendit un grand peintre enseigner à des élèves les principes de son art; leur dire que le beau a des lois et qu'il est inséparable du sentiment de la vie; leur inspirer l'amour de la nature et l'amour de l'expression, et leur apprendre, par son propre exemple, comment on peut trouver l'idéal au plus profond de la réalité et en dégager une exquise poésie.

Plus docile que Gaudenzio, moins abondant que Luini, Cesare da Sesto n'eut pas autant de personnalité ni un horizon aussi étendu. Il suivit de plus près les enseignements de son maître, et, peu jaloux de se distinguer

par la fécondité de l'invention, il s'en tint à un petit nombre de motifs et les reproduisit avec le sentiment que Léonard y aurait apporté, ou à peu près, restant fidèle à sa manière tant qu'il n'eut pas quitté le Milanais pour entrer dans le rayonnement d'une autre influence. « Quelle fut la portion de l'héritage du maître que Cesare da Sesto exploita de préférence? » dit M. Rio[1]. La réponse à cette question se fait par voie d'exclusion. Il ne s'attacha ni à la reproduction des compositions symboliques ou mythologiques, comme François Melzi; ni à celle des Saintes Familles, comme Salaïno; ni à celle du fameux Cénacle, comme Marco d'Oggione. Il ne se fit pas non plus l'émule de Beltraffio pour scruter et saisir la physionomie humaine et la traduire finement ou énergiquement sur la toile; mais, combinant ses propres inspirations, dont le cercle paraît avoir été assez restreint, avec celles qui lui venaient tant de son sujet que de l'école de Léonard, il se fraya une route à part, route souvent éclairée par la grande lumière qui avait brillé pour lui comme pour les autres, route qui se trouva quelquefois tracée d'avance, mais dans laquelle il sut néanmoins conserver une certaine liberté d'attitude et de mouvement. »

On ne peut dire dans quelle partie de l'art Cesare da Sesto a été particulièrement habile. Le dessin, la couleur, le clair-obscur, il a mené de front ces trois moyens; il a eu tout à la fois un coloris précieux, un dessin fin et fier, et le talent de faire tourner, de faire saillir les formes sur la toile par les dégradations de la lumière. Comme son maître, il connaissait à fond l'anatomie de l'homme et ses proportions (telles qu'on les enseignait alors), la théorie de ses mouvements, le jeu de ses muscles; il paraît même qu'il avait fait, lui aussi, une étude approfondie du cheval, car on rencontre, dans les grandes collections, des dessins de lui qui sont le plus souvent attribués à Léonard de Vinci, tant il s'y trouve de savoir, de feu graphique et d'expression. Lomazzo, qui posséda jusqu'à six mille tableaux ou dessins, la plupart sans doute de sa chère école milanaise, Lomazzo décrit un dessin de sa collection sur lequel Cesare da Sesto avait esquissé à merveille un *saint George* à cheval, retenant avec force sa monture, qui se cabre épouvantée à la vue du dragon. C'est ainsi, dit-il dans son style animé, que veulent être dessinés les chevaux : il faut qu'on les entende hennir, qu'on les voie frémir et bondir au son des trompettes, lorsque le sentiment du péril les saisit et les enivre, et que le peintre a quelque chose de semblable à représenter[2]. Nous avons vu, non pas le dessin même, mais les premiers croquis, les premières pensées, comme l'on dit, de ce *saint Georges* : c'étaient des griffonnements admirables où déjà l'on pouvait lire les traits significatifs que l'artiste cherchait du bout de sa plume, et il nous est arrivé plusieurs fois de les regarder avec un plaisir infini, plus heureux en cela que ne l'avait été Lomazzo, qui, devenu aveugle à trente-trois ans, ne pouvait plus contempler sa galerie qu'avec les yeux de la mémoire[3].

Cesare da Sesto n'était pourtant pas de ces artistes qui jettent leur feu dans une esquisse et qu'entraînent des inspirations rapides, bientôt refroidies. Il aimait son œuvre d'un amour profond, persistant, infatigable. L'art était dans son âme comme une musique charmante, mais sans éclat, sans fanfare, comme une succession d'accords en mineur qui se prolongeait doucement et ne cessait de se faire entendre. Il se préparait de longue main à ses peintures par une suite de dessins où il perfectionnait graduellement sa pensée, et, une fois arrêtée, il l'exprimait amoureusement sur la toile, sans faiblir, sans éprouver jamais les subites lassitudes et les dégoûts qui ont si souvent empêché Léonard de mener à fin ses ouvrages. L'invention, nous l'avons dit, n'était pas le côté brillant de Cesare da Sesto; ses motifs n'avaient rien de bien nouveau, et il s'inquiétait peu de leur nouveauté. Une madone entourée de

[1] *De l'Art chrétien*, par M. A.-F. Rio, nouvelle édition, entièrement refondue. *Paris*, Hachette, 1861.

[2] Cosi vogliono essere rappresentati in atto che paja che anitriscano, saltino, e grillino al suon delle trombe, e negli spaventi e pericoli si gli ha da dare sembiante, e moto di paura e di spavento, come si vede nel cavallo di S. Giorgio di Cesare da Sesto mentre s'accosta al dragone..... Del quale io n'ebbi già un disegno, con altri diversi di Leonardo. *Trattato della Pittura.*

[3] Ces croquis, dignes en effet de Léonard, se trouvaient dans la collection si riche, et sitôt dispersée de notre ami M. Adolphe Thibaudeau. Un de ces merveilleux griffonnements est aujourd'hui entre les mains de M. Émile Galichon.

saints ou recevant l'adoration des Mages, le groupe toujours intéressant que forment un vieillard, une mère, et son enfant qui joue avec un autre enfant.... cela lui suffisait. Mais quelle grâce il savait y mettre! Cette grâce n'était pas, comme celle de Luini, pleine d'onction et de tendresse; c'était une grâce plus terrestre que divine, et qui même semblait avoir un fond de naturalisme païen. Le type de ses têtes ovales était à peu près celui de Léonard. Il aimait à leur donner, à l'exemple de son maître, un sourire ébauché, fin et doux, des pommettes proéminentes, et ce caractère légèrement faunesque dont on retrouve l'expression sculptée dans quelques marbres antiques représentant des Sylvains, et l'expression écrite dans une épigramme de l'anthologie grecque sur le sourire de l'Amour. Mais ce qui est vraiment digne d'éloge dans le premier style de Cesare da Sesto, c'est qu'il sut éviter l'écueil où se perdent toujours les



HERODIADE.

imitateurs. Je veux dire qu'il se garda sagement de dépasser la limite qui sépare la douceur de la fadeur et la grâce du maniérisme. Cette remarque a été faite avec justesse et fort bien exprimée par M. d'Azeglio : « Léonard, dit-il, archétype de la grâce, dont il fut en Italie le premier amant peut-être, comme Praxitèle l'avait été jadis parmi les Grecs, inspira le sentiment qui l'animait à tous les maîtres de la Lombardie, depuis le Corrége jusqu'à Luini, depuis Sesto jusqu'à Schidone, qui, le dernier de tous, se maintint sur cette ligne indéfinie et indéfinissable, où la grâce dégénère en mignardise et la mignardise en afféterie[1].

La *Sainte Famille* qui est dans la galerie royale de Turin et que nous connaissons par une très-faible gravure, et celle du musée Bréra que nous avons vue, sont des ouvrages où Cesare da Sesto, jeune encore, a conservé la manière de Léonard sans se réduire pourtant au rôle de pur imitateur. A cette époque de sa carrière se rapporte aussi un morceau dont Vasari a fait mention, le *Baptême du Christ* qu'on voit à

[1] Leonardo, archetipo della grazia, di cui, come Prassitele 'era forse il primo vagheggiatore, tutti ne suffuse i maestri della Lombardia, dall' Allegri al Luini e dal Sesto allo Schidone, che, ultimo, seppe contenersi nel limite indefinibile ed indefinito ove alla grazia sottentra il lezio, e al lezio le smorfia. *La Reale galleria di Torino, dal marchese Tapparelli d'Azeglio.*

Milan, dans le palais des ducs Scotti Galanti. Les hésitations de la jeunesse y sont rachetées par le charme involontaire qu'elle met en toutes ses œuvres. La scène se détache sur un paysage riant et fleuri qui est de la main d'un peintre célèbre en ce genre, le Bernazzone, très-habile à peindre les animaux des champs, les oiseaux, les plantes aquatiques et les fleurs... *eccellentissimo a far paesi, erbe, animali, e altre cose terrestri, volatili et acquatici*, dit Vasari. Ce même Bernazzone peignit sans doute le paysage qui sert de fond à la *Sainte Famille* de Turin, timide variante de ces vierges adorables que Léonard fit descendre du paradis sur la terre. Jésus et saint Jean jouent comme des agneaux sur la prairie; l'un bénit l'autre, et leur sainte récréation excite une joie maternelle que ne trouble encore aucun pressentiment, aucune ombre de mélancolie.

Quant à la *Sainte Famille* du musée Bréra, c'est un tableau qui nous est resté dans l'esprit comme une peinture charmante, fondue, et presque entièrement dans le style du Vinci. Par malheur, ce qui appartient en propre à Cesare da Sesto, dans cette peinture, c'est justement ce qu'il y a de légèrement défectueux. L'enfant Jésus, debout sur les genoux de la Vierge, un pied dans la main de sa mère, se penche vers le petit saint Jean et le bénit d'une bénédiction qui est une caresse. La Vierge leur sourit avec amour; saint Joseph les contemple plus gravement, et un autre saint, Joachim peut-être, courbé sous le poids de la vieillesse et appuyant sur un bâton ses mains décharnées, suit des yeux le mouvement de ces deux petits enfants, et son regard plein de joie, plein de tendresse, brille comme le regard d'un aïeul dont l'affection devient plus vive à mesure qu'elle descend. Mais là où Léonard de Vinci aurait poursuivi le rendu des extrémités avec une délicatesse curieuse, avec une précision élégante, exquise, Cesare da Sesto s'est trahi par un dessin tourmenté qui s'écarte de la vérité naturelle et de la beauté. Les mains ridées, tordues et disloquées de saint Joseph ne semblent pas être les siennes et sont d'un homme plus âgé qu'il ne paraît. Il manque aussi de la distinction aux draperies de la Vierge dans les plis que leur imprime l'écartement des genoux, et que l'on dirait ajustés de pratique, sans étude et sans goût; enfin le contour de ces plis est accusé avec un peu de sécheresse, à la façon germanique. En revanche, l'Enfant Jésus est une figure de la grâce la plus aimable. Par la morbidesse de ses membres nus, par le choix de ses formes enfantines, par un certain raffinement dans le dessin, cette figure est digne d'être attribuée à l'un des deux grands maîtres que Cesare da Sesto a aimés jusqu'à l'imitation, Léonard de Vinci et Raphaël.

Raphaël, dis-je, car il en fut de Cesare comme de Gaudenzio Ferrari et de Luini ses condisciples, il passa un instant sous la domination du peintre d'Urbin. En 1514, au moment où Léonard de Vinci quittait Milan pour aller chercher à Rome un théâtre désormais plus digne de son génie, Cesare da Sesto fit aussi le voyage, non pas toutefois avec son maître, qui était emmené par Julien de Médicis, frère du Pape. On sait l'accueil qui attendait à Rome Léonard, soit qu'il n'eût pas été compris, soit que Léon X eût été prévenu contre lui par les amis de Michel-Ange. Sesto n'était pas de ceux qui portent ombrage. On le reçut avec bienveillance dans l'école romaine, et Raphaël l'eut bientôt pris en amitié; c'est Lomazzo qui l'affirme. Il faut croire même que Cesare ne tarda pas à se faire dans Rome une situation assez haute, puisqu'il est de tradition que Raphaël lui dit un jour : « N'est-il pas étrange que, liés comme nous le sommes, d'une si étroite amitié, nous n'ayons en peinture aucun ménagement l'un pour l'autre? » Il est certain que Jules Romain, Pierino del Vaga, le Fattore, entraînèrent le peintre milanais dans le cercle de leurs influences, et que la vue des *Chambres* élargit ses idées sur la composition. Il admira cet art particulier à Raphaël de compliquer ses ordonnances d'un grand nombre de figures, de les peupler sans encombrement, de les pondérer sans symétrie. L'exemple des peintres romains et de l'antique, dont ils étudiaient les œuvres, l'accoutuma bientôt à considérer le nu comme n'ayant rien en peinture d'offensant pour la pudeur. Il comprit que la prétendue chasteté de certaines draperies accusait une intention moins décente encore qu'une nudité naïve. Enfin, il se trouva suffisamment à l'unisson pour être un collaborateur désirable. Il ne paraît pas cependant que Raphaël l'ait pris pour aide, comme il le fit de Gaudenzio, mais il est sûr que Cesare fut associé aux travaux de Balthazar Peruzzi, lorsque cet illustre peintre fut chargé de décorer la citadelle d'Ostie. Que Peruzzi, artiste supérieur, ait été surpassé en cette occasion par Cesare da Sesto, cela est peu

vraisemblable ou tout au moins surprenant. Toutefois, Vasari semble lui faire cet honneur, honneur insigne, en indiquant une préférence pour les peintures de Cesare comparées à celles de Peruzzi.

De retour dans sa patrie, le peintre lombard, se modifiant de nouveau, revint à son ancienne manière, sans répudier absolument ce qu'il avait gagné à fréquenter Raphaël, une certaine ampleur avec plus d'aisance et de mouvement. Il dirigea tous les efforts de son talent agrandi vers le but suprême de l'art,



LA VIERGE ET JÉSUS (Musée de Milan).

l'expression. La ville de Milan était alors désolée par le triple fléau de la terreur, de l'oppression et de la peste. « Les imaginations, dit l'auteur de l'*Art chrétien*, étaient exaltées jusqu'au délire ou affaissées jusqu'au désespoir, et la peinture que trace le chroniqueur Burigozzo des maux et des scènes qu'il eut alors devant les yeux, ressemblerait moins à une page d'histoire qu'à un supplément à l'*Enfer* du Dante. » Implorant les saints auxquels s'adressent toujours les prières des pestiférés, saint Sébastien et saint Roch, la population consternée avait demandé à Cesare da Sesto un grand tableau votif qui devait être placé dans l'église *San Rocco*, comme un témoignage éclatant de la dévotion populaire et du repentir des pécheurs. Inspiré et porté pour ainsi dire par l'intensité du sentiment public, Cesare da Sesto fit là son chef-d'œuvre.

Le tableau est divisé en plusieurs compartiments. Celui du milieu, où il peignit la Vierge avec l'Enfant Jésus et saint Sébastien, qui est un saint particulièrement cher aux Milanais, parce qu'il est natif de Milan, laissait voir une réminiscence de Raphaël, et chacun y reconnaîtrait aujourd'hui une imitation de la Madone de Foligno. Mais les autres parties de la composition furent conçues avec plus d'originalité et conduites avec beaucoup de verve. Abandonnant cette fois ses contours cernés et ressentis, d'un goût suranné, il exécuta sa peinture dans une manière savoureuse, généreuse et corrégesque, et sous l'empire d'une émotion vraie. Ses figures, dont les proportions ne dépassent guère la demi-nature, ont cette rondeur que leur donne la force des ombres dans les milieux et qui était enseignée par Léonard. Plusieurs personnages, tels que saint Roch, saint Christophe, saint Sébastien et saint Jean-Baptiste montraient des nudités qui se détachaient par l'énergie du modelé et par un ton lumineux. Cependant, malgré l'éclat et le relief des chairs, auxquels l'artiste a sacrifié ou subordonné le reste, l'ensemble, enveloppé d'une teinte dorée et comme plongé dans une chaude atmosphère, forme un spectacle harmonieux et adouci qui flatte le regard et touche le cœur. La composition était fermée par deux volets qui étaient peints d'une façon plus libre. L'artiste y avait représenté en pendants les apôtres Pierre et Paul, et les deux saints que la légende met à cheval, saint Martin et saint George.

Les figures de ces deux héros chrétiens, dont l'un, comme le Persée antique, avait délivré une princesse et tué un dragon, étaient de celles que Cesare da Sesto aimait à peindre. Il y trouvait une occasion de satisfaire son goût pour la représentation des chevaux, de montrer la connaissance qu'il en avait, et son habileté à les dessiner en action, frémissants ou épouvantés, mais fiers jusque dans la peur; habileté rare que personne alors ne possédait à un aussi haut degré, si l'on excepte Léonard de Vinci, que Lomazzo déclarait hardiment supérieur en cela aux modernes et même aux anciens, *che senza dubio hà superato i migliori antichi e moderni.* Aussi da Sesto a-t-il peint encore les deux cavaliers de la légende, saint Martin et saint George, avec saint Sébastien et saint Roch, sur quatre pilastres étroits qui sont dans l'église de Saronno, entre Pavie et Milan, église si bien décorée par Gaudenzio et Luini.

Un autre motif de peinture qui eut les prédilections de Cesare da Sesto, comme celles de Luini, ce fut l'*Hérodiade recevant la tête de saint Jean-Baptiste.* Il en chercha la composition sur le papier, la tournant et la retournant de plusieurs manières. Trois études qu'il fit au crayon rouge sur ce thème favori, et que l'on voyait jadis à l'archevêché de Milan, sont mentionnées par Lomazzo : l'une représentait Hérodiade, une couronne de fleurs sur la tête; l'autre un bourreau avec des moustaches, sans barbe; la troisième une main qui tient une tête coupée. Le spectacle d'une jeune femme à qui l'on offre sur un bassin une tête sanglante ferait horreur dans la réalité; il n'est pas horrible en peinture. Cesare da Sesto en a sauvé le côté hideux. On ne voit de la tête que son masque pâle qui ne présente aucune contraction de muscles, aucune trace de douleur, et dont la sérénité sainte n'a pas été altérée par le coup mortel. L'*Hérodiade* est une figure en pied, un peu moins grande que nature (si j'ai bonne mémoire), élégante de proportions, très-fine et très-distinguée de visage. Son expression contenue, à peine souriante, est celle d'une cruauté féline. Elle semble intérieurement ravie qu'on ait sacrifié à un caprice de sa vengeance la vie d'un héros. Elle appartient, du reste, à ce type mystérieux, inventé par Léonard et auquel se rattache la Joconde. Son œil profond et caressant exerce une sorte de fascination sur le spectateur. La figure entière, et en particulier le visage, est modelée dans ce système de doux clair-obscur que donne une lumière tamisée et qui mêle ensemble le clair et l'ombre, de manière qu'on ne sait où commence l'ombre, où finit le clair. On remarque sur l'avant-plan, auprès d'elle, une table de marbre dont les supports sont des bustes de sphinx, terminés en pieds de griffons. Rien de plus beau et d'un style plus raffiné que ces demi-figures de sphinx au profil pur, aux lèvres discrètes et redoutables, aux mamelles pleines et redressées. Il n'est pas impossible que Cesare ait eu sous les yeux quelque admirable dessin de Léonard de Vinci, car ce grand maître lui-même n'eût pas donné, je crois, plus de caractère et plus de vie à des images qui figurent là sans doute comme symboles de l'impénétrable génie féminin. Le coloris de l'*Hérodiade* est fin; on y retrouve dans la draperie un certain ton d'ambre glacé de laque, employé souvent par Cesare da Sesto et qui le caractérise.

Mais sa tendance, comme celle de Léonard, est de ramener ses couleurs à un camaïeu, en laissant transparaître quelques tons précieux et rares, étouffés sous les glacis ou, selon le mot italien, sous la *velatura*[1].

Le souvenir que nous avons conservé de l'*Hérodiade* se rapporte à celle qui faisait partie de la collection Collot à Paris, et qui, à la vente de cet amateur, fut achetée 16,000 francs par M. Adolphe Thibaudeau. La seconde *Hérodiade*, celle qui est aujourd'hui dans la galerie du Belvédère, à Vienne, passe pour être



JÉSUS ET SAINT-JEAN (Musée de Naples).

moins belle et d'une exécution moins chaleureuse ; elle serait donc, selon toute apparence, la répétition, par Cesare, du tableau qui est son chef-d'œuvre[2]. Quoi qu'il en soit, le plus grand honneur qu'on ait jamais fait à la mémoire de Cesare da Sesto, a été de regarder comme un ouvrage de Léonard son *Hérodiade*. A vrai

[1] Voir le *Trésor de la Curiosité*, où nous parlons de ce tableau, tome II, *Paris*, Renouard, 1857.

[2] Ce fut l'empereur Rodolphe II qui eut cette peinture en Italie et la fit transporter à Vienne. Lomazzo en parle comme d'un tableau qui lui aurait quelque temps appartenu. Il en vante le clair-obscur, et il dit : « Cesare da Sesto était d'une habileté extrême, ainsi qu'en témoignent tous ses ouvrages et particulièrement l'*Hérodiade* qui d'abord se trouva en mes mains, et qui ensuite fut donnée à l'empereur Rodolphe II. » Lomazzo parle aussi d'une *Hérodiade* qui est sans doute celle de la vente Collot. La jeune fille, dit-il, à qui le bourreau présente la tête sur un plat, la reçoit avec un visage riant, et cependant triste : *ella con faccia ridente, ma promesta la piglia.*

dire, cette confusion, si glorieuse pour le disciple, n'avait rien de blessant pour le maître. Sauf un peu trop d'insistance sur le contour, léger défaut dont le peintre milanais ne s'est jamais entièrement corrigé, son chef-d'œuvre n'était pas indigne d'une aussi haute attribution, et personne au surplus n'en fut scandalisé quand la toile parut sous le nom de Léonard à la vente Collot, devant un public aussi éclairé que celui de Paris. Ceux-là mêmes qui exprimèrent un doute ne lui donnèrent pas la forme d'une réclamation.

Les œuvres de Cesare sont les meilleurs et à peu près les seuls renseignements que nous ayons sur sa vie. Une circonstance notable, c'est qu'il fut appelé sur la fin de ses jours à Messine pour y décorer des églises et des monastères. C'est là qu'il peignit, dans un couvent de religieuses, une *Adoration des Mages* qui a été longtemps après transportée au musée de Naples, où nous l'avons vue il y a huit ans (1857), et qui nous parut un peu moins admirable que ne l'avait dit Lomazzo, bien qu'on y trouve, en effet, l'art du clair-obscur, l'*arte dell' allumar*, à un degré que personne dans ce temps-là n'avait encore atteint. A cela près, nous savons fort peu de choses touchant la vie de Cesare. Quel était son nom de famille, on l'ignore. Sur le tableau qu'il peignit pour l'église Saint-Roch à Milan, et qui est incontestablement de sa main, on lit l'inscription suivante : *Cæsar Magnus fecit* 1533. On pourrait en conclure que son nom de famille était *Magni*. Mais l'auteur de l'ouvrage sur le musée Bréra, intitulé *Pinacoteca del palazzo reale di Milano*, Gironi, oppose à cette conclusion l'épitaphe du peintre telle que la rapporte l'écrivain Cesariano, qui connut Cesare da Sesto, épitaphe ainsi conçue : *Hic tegitur Cæsar a Sexto stirpe prognatus*... D'autre part, il existe à Milan et à Vigevano plusieurs peintures qui portent le nom d'un Cesare Magni, et ce peintre ne doit pas être confondu avec Cesare da Sesto, car si les deux ne faisaient qu'un, la similitude ou plutôt l'identité des manières n'aurait certainement pas échappé à un critique exercé, à l'auteur d'un ouvrage sur l'école milanaise. Il est donc possible que le mot *magnus*, accolé au nom de Cesare dans l'inscription du tableau de San Rocco, soit simplement une épithète ajoutée par l'auteur lui-même avec une emphase ironique, et comme un jeu de mots, ou bien un éloge sérieusement écrit par une main étrangère qui aurait tracé l'inscription après la mort de Cesare. Cette mort eut lieu en 1534, ainsi qu'il résulte d'un document authentique, communiqué à l'abbé Lanzi. Au nom de Cesare s'attache la gloire d'avoir imité Léonard de Vinci sans le copier, d'avoir été, non pas la redite fastidieuse mais l'écho poétique de ce grand homme. Le génie de Léonard fut assez lumineux pour que ses reflets mêmes pussent briller d'un vif éclat.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Il n'existe au Musée du Louvre aucun Cesare da Sesto.

MUSÉE BRÉRA, A MILAN. — *Sainte Famille.* L'Enfant Jésus debout sur les genoux de la Vierge, bénit saint Jean. Saint Joseph et un autre saint, placés à droite et à gauche de la Vierge, contemplent cette scène. Gravée d'une pointe légère, et avec peu d'ombre, dans la *Pinacoteca del palazzo reale di Milano*, cette *Sainte Famille* ressemble beaucoup à celle que M. Forster, membre de l'Institut, a gravée sous le titre de *Vierge au bas-relief* et sous le nom de Léonard de Vinci.

ÉGLISE SAN ROCCO ET SAN SEBASTIANO, A MILAN. — Le tableau dont nous avons parlé : il est divisé en compartiments : la Vierge et saint Sébastien occupent le point central.

ÉGLISE DE SARONNO. — Quatre pilastres sur lesquels sont peints saint Sébastien en pendant avec saint Roch, et saint Martin en pendant avec saint George.

CHEZ LE DUC MELZI, A MILAN. — Une *Sainte Famille.*

CHEZ LE DUC SCOTTI. — Un *Baptême du Christ*, mentionné par Vasari; le fond est un paysage de la main de Bernazzone.

MUSÉE DE NAPLES. — L'*Adoration des Mages*, provenant d'un couvent de Messine.

A PARIS, CHEZ LE PRINCE NAPOLÉON, AU PALAIS-ROYAL.— Une *Hérodiade* différant peu de celle qui est au Belvédère à Vienne. Elle provient de la collection Collot : elle se trouvait, au temps de Lomazzo, entre les mains de Cesare Negruolo. Ce tableau fut vendu 16,000 fr. à la vente Collot comme un Léonard, et adjugé à M. Adolphe Thibaudeau. A la vente de cet amateur, en 1857, l'*Hérodiade* atteignit encore le même prix, et fut achetée pour le prince Napoléon.

GALERIE ROYALE DE TURIN. — *Sainte Famille.* La Vierge, assise au milieu d'un paysage, regarde l'Enfant Jésus qui bénit saint Jean. Gravé dans le splendide recueil publié par le marquis d'Azeglio, sous le titre : la *Reale Galeria di Torino*, tome IV.

GALERIE DU BELVÉDÈRE, A VIENNE. — *Hérodiade* à qui l'on présente la tête de saint Jean-Baptiste. Il appartint à Lomazzo, et fut apporté à Vienne par l'empereur Rodolphe II, à qui on l'avait donné.

IMP. POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Italienne. *Histoire, Peintures murales.*

GIUSEPPE PORTA, DIT SALVIATI

NÉ VERS 1520; MORT EN 1572.



Contemporain de Vasari, mais de quelque dix ans plus jeune que lui, Giuseppe Porta a été mentionné très-honorablement, par cet illustre biographe, dans la vie de Francesco de' Rossi, dit Salviati, peintre florentin. Les deux pages que Vasari a consacrées à Porta, et qui renferment en raccourci presque toute la vie de ce dernier, ne parurent que dans la seconde édition des *Vite de' Pittori*, c'est-à-dire en 1568. Giuseppe avait alors quarante-huit ans environ, étant né vers 1520, à Castelnuovo della Garfagnana. Cette date de 1520 n'est qu'approximative. Elle est établie sur ce fait qu'en l'année 1535 Giuseppe Porta était un *giovanetto*, ce qui, sous la plume d'un Italien, signifie un garçon de quatorze à quinze ans.

En cette année 1535, Giuseppe Porta, au dire de Vasari, fut conduit à Rome par un vieux parent, qui était secrétaire de Mgr Onofrio Bartolini, archevêque de Pise, et qui entra en arrangement avec Francesco de' Rossi, dit Salviati, pour mettre l'enfant sous sa direction. En peu de temps Giuseppe apprit de son maître non-seulement à bien dessiner, ce qui était de rigueur chez les Florentins, mais à bien manier les couleurs. De même que Francesco de' Rossi avait été surnommé Salviati, du nom du cardinal Salviati, son protecteur, de même Giuseppe Porta prit le nom de son maître et fut appelé Salviati. En voyageant de Rome

à Florence, de Florence à Bologne et de Bologne à Venise, Francesco avait été suivi par Giuseppe, qui était attaché comme élève à sa personne, et l'on peut dire, selon les usages du temps, à son service (*creato*).

Lorsqu'ils arrivèrent à Venise, le maître et son disciple furent accueillis avec affabilité par le patriarche Grimani, pour lequel ils avaient sans doute une recommandation, et qui s'occupait alors de faire décorer les murs et les plafonds de son palais, où Camillo Mantovano avait peint des guirlandes de fleurs et de fruits, et Minsocchi de Forli quatre tableaux relatifs à la fable de Psyché. Sur l'invitation du patriarche, Francesco Salviati se mit immédiatement à l'œuvre, et peignit dans un octogone, au milieu de ces quatre tableaux, une composition représentant Psyché entourée d'hommages et encensée comme une déesse, morceau d'une grande beauté, que Vasari, dans sa partialité pour les Florentins, déclarait être le plus bel ouvrage de peinture qu'il y eût dans tout Venise, « *la più bella opera che sia in tutta Venezia.* » Ce n'est pas ici le lieu de noter ce qu'il y a d'excessif en un tel jugement, que l'on peut du reste reviser aujourd'hui, car le tableau de *Psyché* est, je crois, encore à sa place, dans le palais Grimani, devenu l'hôtel des Postes. Quoi qu'il en soit, Giuseppe Porta, ayant noué de hautes relations parmi les gentilshommes vénitiens, par l'entremise de Grimani et de son maître, résolut de se fixer à Venise et d'en faire sa patrie [1]. Cette ville lui plaisait autant qu'elle avait déplu à Francesco Salviati. Celui-ci se trouvait sans doute mal à l'aise, lui dessinateur excellent, au milieu d'une école où la couleur passait avant le dessin. Il éprouva donc un irrésistible désir de retourner à Rome, et vers l'année 1541 il se sépara de Giuseppe, qui, s'étant marié à Venise, ne voulait pas, au contraire, en sortir.

Lanzi a remarqué judicieusement que le séjour de Venise pouvait être plus favorable à un dessinateur que ne le pensaient Vasari et son ami Francesco Salviati, puisque Giuseppe Porta y avait si bien réussi. Giuseppe, en effet, tenait par son éducation à l'école florentine et par ses habitudes à l'école romaine, qui l'une et l'autre dédaignaient le coloris et recherchaient, on le sait, la finesse du contour, le grand goût du dessin, la pureté, le style. Très-jeune encore, puisqu'il n'avait guère que vingt ans, le second Salviati devait naturellement subir l'influence d'une école que dominait Titien, où brillait Véronèse, et c'est ce qui lui arriva. Tout en conservant un dessin serré, voulu et ressenti, chargé dans l'accentuation des muscles, Giuseppe observa les coloristes, s'enquit de leurs secrets et s'efforça de concilier la beauté du ton avec la sévérité des lignes et des formes. Ce mélange de deux éléments dont l'accord est si difficile fut regardé à Venise comme un hommage rendu à l'école indigène par un Romain que ses préjugés abandonnaient. Cela le fit bien venir de tout le monde.

C'était alors un usage très-répandu que de faire peindre l'extérieur des maisons aussi bien que l'intérieur. Salviati, qui, élevé à Rome, était fort habile à manier la fresque, peignit dans ce procédé, si familier à l'école romaine, la façade du palais des Loredani, au Campo San Stefano, et celle du palais Bernardi, à San Polo, et ses fresques furent jugées belles et de bonne manière. On admirait surtout la façade d'une maison située derrière San Rocco; mais, à vrai dire, un artiste qui était avant tout savant dessinateur devait exceller plutôt à peindre en clair-obscur, parce que l'unité du ton fait mieux triompher le choix des formes et des mouvements et cette dignité du dessin qui est déjà le style. Aussi Giuseppe fit-il de préférence en camaïeu les grandes peintures dont il décora trois autres façades, l'une à San Moisè, l'autre à San Cassiano, la troisième à Santa Maria Zebenigo. Malheureusement ces peintures, ainsi que toutes les autres fresques extérieures exécutées à Venise, ont péri par l'action de l'air salin qui règne sur les lagunes. La disparition de ces beaux ouvrages nous fait juger convenable de conserver la courte description qu'en a écrite Ridolfi, au dix-septième siècle, lorsque le temps ne les avait pas encore détruits. La plus belle

[1] Fu allievo di Francesco Salviati Giuseppe Porta da Castelnuovo della Garfagnana, che fu chiamato anche egli, per rispetto del suo maestro Giuseppe Salviati. Costui *giovinetto*, l'anno 1535, fu condotto in Roma da un suo zio segretario di monsignor Onofrio Bartolini, arcivescovo di Pisa, fu acconcio con Salviati, appresso il quale imparò in poco tempo non pure a disegnare benissimo, ma ancora a colorire ottimamente. Andato poi col suo maestro in Venezia, vi prese tante pratiche di gentiluomini, che, essendovi da lui lasciato, fece conto di volere che quella città fosse sua patria. E così presa moglie vi è stato sempre e ha lavorato in pochi altri luoghi che a Venezia. Vasari, *Vita di Francesco detto Salviati, pittore fiorentino.*

fresque de Salviati, celle du palais Lorédan, au Campo San Stefano, représentait Lucrèce avec ses suivantes, au moment où survient son mari; Clélie traversant le Tibre avec ses compagnes, malgré les sentinelles du roi Porsenna; Mutius Scevola tenant sa main dans le brasier. Les couleurs employées par Salviati étaient agréables et vives, même du temps de Ridolfi, et produisaient l'effet d'une peinture à l'huile. Cela tenait, dit cet écrivain, à ce que Giuseppe, curieux d'alchimie, rencontrait parfois dans ses bocaux et ses cornues des couleurs que le hasard des mélanges y avait formées, et il s'en servait habilement pour sa fresque, utilisant



ADAM ET ÈVE (Musée du Louvre).

ainsi sa curiosité pour les sciences naturelles. Six ovales avaient été ménagés au décorateur dans les trumeaux de l'entre-sol. Il y peignit les quatre Vertus cardinales et deux figures de Fleuves à l'ocre jaune (*terretta gialla*), et il relia le tout par des arabesques et des festons de fleurs et de fruits; ces festons, traversant des cartouches, étaient imités avec une vérité et une vivacité rares. Aussi dit-on que, pour le rendu de ces accessoires, Salviati fut aidé par un certain dal Zallo, qui possédait un talent tout spécial en ce genre d'ornementation, et qui, depuis, obtint des travaux considérables. Toutes ces choses seraient aujourd'hui précieuses pour nous, et le vernis des siècles y ajouterait du prix, mais les Vénitiens, accoutumés à voir sur tous les murs de pareilles fresques, y attachaient beaucoup moins d'importance. Ridolfi nous apprend que la façade du palais Bernardi, où l'on admirait Endymion échangeant d'amoureux regards avec Diane, Vénus en pourparler avec l'Amour, et Bellérophon aux prises avec la Chimère, fut détruite par le propriétaire du palais, pour faire place à des fenêtres qu'il voulait percer.

Le vieux Titien, qui était alors à Venise le patriarche de l'art, vit de bon œil le jeune Florentin à demi converti aux pratiques vénitiennes, et il le prit en affection. Lorsque le sénat eut chargé le grand peintre de choisir les artistes qui devaient décorer la Bibliothèque de Saint-Marc, dont la voûte écroulée venait d'être reconstruite par le malheureux Sansovino et à ses frais[1], Salviati fut le premier désigné sur la liste dressée par Titien, liste où figuraient, nous l'avons dit ailleurs, Paul Véronèse, Battista Zelotti, Zuane de Mio, Giulio Lizzini, Romain, Battista Franco et Andrea Schiavone. Chacun eut à remplir trois compartiments du plafond. Ceux qui échurent à Salviati étaient les trois ronds du sixième rang, à partir du fond de la salle, et ils existent encore. L'un représente la Vertu qui se moque de la Fortune; l'autre, la Physionomie (l'Art sans doute), avec Mercure et Pluton; le troisième, divers personnages, parmi lesquels on remarque la Guerre sous les traits d'une figure nue, assise sur un canon et qui est peinte grassement, avec douceur et morbidesse, qualités acquises par Salviati dans la fréquentation et le voisinage de ses concurrents, les Zelotti, les Schiavone, les Véronèse. Il n'est cependant pas nécessaire d'avoir l'œil bien exercé pour reconnaître que les peintures de Salviati sont d'une autre provenance que celles de ses rivaux les Vénitiens, et découlent d'un autre principe. Plusieurs fois, dans la présente *Histoire des Peintres*, nous avons eu occasion de le remarquer, le dessin et la couleur ne peuvent être bien associés, je veux dire de manière à frapper un coup décisif, qu'à la condition que l'un de ces deux éléments sera subordonné à l'autre. Il faut ou que la couleur, simple auxiliaire du dessin, intervienne pour le mieux montrer, ou bien qu'elle triomphe résolûment, au point que le dessin ait été conçu, assoupli et, au besoin même, quelque peu sacrifié, pour la mieux faire paraître.

Zanetti retrouva au siècle dernier, dans un compte de dépenses daté du 14 février 1556, le chiffre des sommes payées aux peintres qui avaient décoré le plafond de la Libreria. Chacun d'eux reçut d'abord 40 ducats. Mais il paraît que Salviati et Véronèse reçurent, le jour même ou plus tard, 20 ducats de plus que les autres. Voici la note relative à Salviati; elle est écrite en dialecte vénitien: *Laus Deo*, 1556, 23 *sedtembre. Per Ser Iseppo Salviati depentor contadi a lui a bon conto de duc. 60. che l'ha fatto mercado de far tre tondi nel cielo della Fabbrica nuova* (la Libreria) *all'incontro del Palazzo*, *tutti tre duc. 60... duc. 20.* « Gloire à Dieu, 1556, 23 septembre. Au sieur Joseph Salviati, peintre, il a été compté à bon compte 60 ducats, qui sont le prix auquel il a fait marché de peindre trois ronds dans le soffite du nouveau bâtiment (la Bibliothèque de Saint-Marc) qui est en face du Palais-Ducal. Les trois ensemble 60 ducats... Soit pour chacun d'eux... 20 ducats.[2] »

Cependant, Francesco Salviati étant mort à Rome en 1562, le cardinal Emulio, qui avait la haute direction des choses d'art au Vatican, jugea qu'on ne pouvait mieux remplacer le premier Salviati que par le second. Il écrivit donc à Giuseppe Porta pour l'inviter, au nom et par ordre du pape Pie IV, à venir prendre part aux travaux de peinture qui se poursuivaient dans le Vatican. Il s'agissait de peindre à fresque la chambre destinée aux ambassadeurs, chambre dite Salle des Rois, *Sala Regia*, et qui sert de vestibule à la chapelle Sixtine. Salviati devait s'y trouver en concurrence avec plusieurs artistes célèbres de ce temps-là : Perino del Vaga, Daniel de Volterre, Taddeo et Federigo Zucchero, Marco de Sienne, Girolamo

[1] Sansovino, accusé de malfaçon, par suite de l'écroulement de sa voûte, fut mis en prison et condamné à une amende.

[2] Voici le très-curieux passage où Zanetti rend compte de sa découverte dans la *Pittura veneziana*, liv. III, p. 249 :

« Io cercando più chiare notizie di questi uomi, m'abbattei in un conto di spese fatto dall' Exc. Procuratia di *suprà*, in occasione appunto della Libreria sotto li 14 febbrajo 1556, in cui si annoverano i pittori tutti che dipinsero sul soffitto, e gli accordi nel mode che segue :

Per Iseppo Salviati, duc. 40. (Le compte du 23 septembre rectifie ce chiffre en celui de 60 ducats.)
Paulo da Verona, duc. 40. — Duc. 60.
Battista (Zelotti) *da Verona, duc. 40.*
Zuane de Mio, duc. 40. (C'est celui qu'on pense pouvoir être le Fratina.)
Julio Lizini, duc. 40. (Celui-là était Romain.)
Battista di Franchi (Franco), *duc. 40.*
Andrea Schiavone, duc. 40. »

Sicciolante da Sermoneta, et Samacchini, de Bologne. Les deux plus grands morceaux de la décoration furent confiés à Salviati, qui se mit à l'œuvre en commençant par l'histoire de Frédéric Barberousse qui baise les pieds du pape Alexandre III. Ce sujet lui convenait à merveille, parce que la scène devait se passer à



LA MANNE DANS LE DÉSERT.

Venise, devant la basilique de Saint-Marc, en présence du doge Ziani, des cardinaux et des principaux personnages de la Seigneurie. Salviati, qui revenait à Rome un peu modifié par les habitudes vénitiennes, ne manqua pas de déployer dans sa peinture la pompe des costumes, l'opulence des accessoires, et de faire jouer un rôle magnifique à l'architecture byzantine de Saint-Marc, venue si à propos pour servir de fond à son histoire. Toutefois il laissa désirer dans cet ouvrage quelque chose qui est justement ce que les Vénitiens entendent le mieux : l'effet. L'intelligence du clair-obscur fut toujours étrangère à Salviati, comme à ceux auxquels il devait son éducation première. Il ne connaissait qu'une chose : choisir de belles couleurs

bien voyantes pour les appliquer sur un dessin maniéré déjà, mais savant et châtié; en un mot, il savait modeler séparément chaque figure, mais il ignorait l'art de modeler le tableau. Cet art consiste à démêler dans le choix des couleurs ce qui se rapporte à la distribution des lumières et des ombres et à former un tout harmonieux, vibrant et saillant, qu'aucune localité de ton n'empêche de saisir dans son ensemble. Il appartenait, comme ses rivaux, du reste, à une race dégénérée et affaiblie (si on la compare aux grands maîtres), et en qui le génie de l'art s'était alangui chez les uns, tandis que chez les autres il tournait à l'affectation et à la pure rhétorique.

Toutefois, parmi les peintres employés à la *Sala Regia*, Salviati fut un des plus remarquables et le plus remarqué. Selon Vasari, ce fut Taddeo Zucchero qui l'emporta dans l'estime du pape : « Quand tous eurent mené à fin leur ouvrage, dit-il, le pape voulut voir toute la chambre, et faisant découvrir toutes les fresques, il reconnut (et ce fut l'avis des cardinaux et des meilleurs artistes) que Taddeo avait le mieux réussi, bien que chacun eût d'ailleurs honnêtement accompli sa besogne[1]. » Mais cette assertion de Vasari, qui, du reste, n'était pas présent à la visite du pape, car il ne travailla que plus tard à la Chambre des Ambassadeurs, cette assertion est contredite par Lanzi, sur d'autres témoignages, et nous en croyons d'autant plus cet écrivain, que, d'après un exemplaire de Vasari annoté par Federigo Zucchero, il est évident que le cardinal Émulio, qui dirigeait les travaux du Vatican, laissait voir une grande partialité en faveur de Porta. « La vérité est, dit Frédéric Zucchero, que le cardinal favorisait Salviati et ne souffrait pas qu'on le mît en parallèle avec mon frère Taddeo[2]. » Lanzi va plus loin : il assure que la cour pontificale fut tellement charmée du morceau peint par Salviati, qu'on fut sur le point de jeter à terre les autres fresques, pour lui donner à repeindre toute la chambre à lui seul : *Che fu in punto di atterare le altre pitture*, *perchè tutta la sala fosse dipinta da lui solo.*

La mort du pape Pie IV, survenue en 1565, amena sans doute quelque changement dans la surintendance des arts au Vatican; et en tout cas cette mort détermina le départ de Salviati, qui laissa ébauchée une seconde fresque, Vasari ne dit pas laquelle. De retour à Venise, Porta fut chargé par la Seigneurie de quelques peintures destinées pour la salle des *Stucchi*, près la chapelle du Collége, et il les exécuta, chose étrange! avec le pressentiment qu'elles ne dureraient point. Il se piquait en effet d'astrologie et d'une certaine faculté de divination, mais il n'eut pas la douleur ou, si l'on veut, la satisfaction de voir ses pressentiments se réaliser, car les peintures de Salviati, consumées par l'incendie du Palais-Ducal en 1577, ne périrent qu'après la mort de l'auteur. Il ne reste aujourd'hui dans ce palais qu'un tableau de Porta, *le Christ mort*, qui, parmi les magnificences dont le spectateur est ébloui, demeure inaperçu ou du moins produit peu de sensation. C'est dans l'église et la sacristie de la Salute que sont les ouvrages les plus estimés de Salviati. Ils avaient été primitivement commandés à l'artiste pour l'église Santo Spirito, mais lorsqu'on éleva un monument à la Santé, *la Salute*, en mémoire de la peste, la Seigneurie ordonna qu'on y transporterait les plus belles toiles qu'on pourrait enlever à des églises obscures. Plusieurs tableaux de Salviati furent de ce nombre, ainsi que les trois fameux Titien de Santo Spirito : *la Mort d'Abel*, *le Sacrifice d'Abraham*, *le Triomphe de David*. Ces trois compositions, où le génie du maître éclate dans toute sa grandeur, dans toute la plénitude de ses forces, causent beaucoup de tort aux tableaux de Salviati, à ceux du moins qui ornent maintenant la sacristie, et qui sont *la Cène du Christ avec les apôtres*, au-dessus de la porte, et les figures d'Aaron et de Josué, entre les fenêtres. Tant qu'il est mis en regard du vieux Palma ou du Tintoret, Salviati conserve sa valeur, affirme la supériorité de son style et ne leur cède que pour l'entente du coloris et le généreux de l'exécution; mais la présence du Titien le subordonne, parce que l'ampleur, la richesse,

[1] Poi dunque che tutti sopradetti ebbono condotte le lor opere a buon termine, le volle tutte il papa vedere; e così fatto scoprire ogni causa, conobbe (e di questo parere furono tutti i cardinali ed i migliori artefici) che Taddeo s' era portato meglio degli altri, come che tutti si fossero portati ragionevolmente. Vasari, *Vita di Taddeo Zucchero.*

[2] *La verità è questa, che l'Emulio favoriva il Salviati, ne volevali metare Tadeo a paragon con lui.* Note de Frédéric Zucchero sur un exemplaire de Vasari que possède le chevalier Alexandre Sarracini, de Sienne, et qui est cité dans la dernière édition de Florence.

la majestueuse liberté d'un tel maître éclipsent Porta et le font paraître timide et mince, sans lui ôter pourtant la dignité et le savoir. Partout ailleurs, à Padoue, par exemple, à la Misericordia, où il eut pour concurrents les Balestra et les Pietro Rizzi, Salviati serait jugé grand, presque grandiose : à la Salute, il est écrasé par le terrible voisinage du Titien, de même qu'au Vatican il est condamné à l'oubli par le voisinage plus terrible encore de Michel Ange. Il nous souvient pourtant que *la Cène* est un morceau qui se ressent du grand goût florentin et qui rappelle les traditions les plus hautes. Nous savions qu'il existait



BAPTÊME DE JÉSUS (Académie de Venise).

des Salviati à San Francesco della Vigna, mais la fatalité voulut qu'il nous fût impossible de les voir, cette belle église étant alors en réparation. Heureusement, aux Frari, on nous montra ce qu'on disait être le chef-d'œuvre de Porta, une *Purification de la Vierge*, avec quatre figures de bienheureux et sainte Hélène, et là il nous fut démontré que Salviati, déplacé à Venise, serait plus admiré dans un autre milieu, pour le grand caractère de son dessin, mis en relief par l'énergie du ton, et pour les allures d'un artiste allaité par le maître suprême.

Mathématicien, géomètre, architecte, Joseph Salviati avait gagné par là les bonnes grâces de Jacopo Sansovino, qui le fréquentait. Il recevait quelquefois la visite du vieux Titien, et les gentilshommes de Venise recherchaient sa conversation. L'un d'eux lui demandant quelles étaient les couleurs les plus précieuses, « L'outre-mer et la laque, » répondit Giuseppe. « Eh bien! reprit l'autre, peignez-moi une Vierge avec un œil

d'azur et un autre de laque; je vous payerai ce que vous voudrez. » Ce fut lui, Porta, qui inventa une nouvelle et meilleure manière de tracer la volute de l'ordre ionique, et il en publia la découverte en un petit livre fort rare imprimé à Venise en 1572. Veut-on avoir tout le talent de Salviati, il faut connaître les planches gravées en bois sur ses dessins, les gravures de sa *Lucrèce occupée avec ses suivantes à des travaux d'aiguille*, celles des trois compartiments qu'il peignit à la Salute dans le plafond du chœur ; *la Manne au désert*, *Élie nourri par l'ange*, *Daniel nourri dans la fosse aux lions par Abacuch*. Ces planches mettent en lumière le dessin mâle, élégant et ferme qu'il possédait à fond. Il a également fourni des cartons aux mosaïstes de Saint-Marc et illustré de ses inventions plusieurs livres, notamment une édition des *Philosophes* de Diogène Laerce, les *Cent Nouvelles* recueillies par François Sansovino, fils de son ami, un ouvrage d'astrologie, les *Sorti di Marcolino da Forli*, et un ouvrage relatif à l'astrologie. Cette science lui fut chère, et il y croyait d'autant plus que plusieurs prédictions qu'il y avait puisées se vérifièrent de son vivant, entre autres des événements qu'il avait prophétisés à ses fils. Un jour que son tailleur lui apportait un habit : « C'est trop tard, dit-il; je n'en jouirai pas. » Il le mit cependant, et comme il sortait il rencontra sur le Rialto un portefaix, un *facchino*, qui lui versa un baril d'huile sur cet habit. On ne dit point si Joseph Salviati avait prévu le jour de sa mort, qui arriva peu après, 1572, lorsqu'il avait environ cinquante-deux ans.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Giuseppe Porta, dit *Salviati*, passait pour avoir gravé plusieurs estampes en bois; mais il n'a fait qu'en donner les dessins. En voici l'énumération :

La Manne au désert, *Élie nourri par l'ange*, *Abacuch apportant à manger à Daniel dans la fosse;* ces trois morceaux d'après les peintures de Salviati à la Salute. Deux sont de forme ronde, le troisième est de forme ovale. Les mêmes ont été gravés par Andrea Zucchi, dans la suite du Lovisa.

Un *Crucifix :* celui qui était peint dans le Palais-Ducal.

Lucrèce avec ses femmes. Crozat en avait le dessin avec quelques changements, et Mariette l'acheta à la vente de cet illustre amateur.

Quelques paysages, très-beaux, dit Mariette, sont attribués au Titien, bien qu'ils soient de Salviati.

Ce peintre a aussi donné le dessin des planches en bois qui ornent le livre intitulé : *Le sorti di Marcolino da Forli*, in-folio. Une partie de ces planches a servi à l'illustration des *Vite di Filosofi* de Diogène Laerce. Venise, 1611, in-4°. En 1610 parut à Venise le livre in-4° intitulé *Cento novelle sielte*, de Francesco Sansovino, « avec les figures du chevalier Salviati à chaque nouvelle. » *Aggiuntovi le figure*, etc.

Silvestre de Ravenne a gravé une *Assmeblée d'hommes et de femmes qui s'attachent à l'astrologie;* annoncée par erreur d'après *Fr. Salviati* (lisez : *Giuseppe Salviati*).

Le même sujet se trouve en tête des *Sorti di Marcolino*. On y voit, sur une petite table, la marque SK., qui est celle d'un graveur nommé Karolus et non celle de Silvestre de Ravenne, bien que les deux burins aient de la ressemblance. Mais ce Silvestre Ravenne a gravé, on le croit du moins, d'après Salviati, la pièce qui représente un homme à genoux jetant un laurier sur un feu qui consume des livres.

Musée du Louvre. — *Adam et Ève*. Ils s'éloignent avec effroi de l'arbre de la Science. Ancienne collection.

Venise. — Aux Frari, *la Purification de la Vierge*, avec cinq figures de saints et saintes.

A la Salute, trois compartiments du plafond dans le chœur (ceux que nous avons mentionnés); dans la sacristie, *la Cène* et les figures de Josué et d'Aaron.

Au Palais-Ducal, un *Christ mort*, dans la salle de' Stucchi.

A San Zaccheria, *la Guérison d'un infirme par saint Cosme et saint Damien*.

A San Francesco della Vigna, *Madone avec deux saints, entre un Prophète et une Sibylle.*

Aux Servites, une *Assomption*. — Aux Incurables, une *Annonciation*. — A Santa Maria Giubenico, une autre *Annonciation*.

A la bibliothèque de Saint-Marc, trois ronds du soffite.

A Murano, dans l'église des Anges, *le Christ apparaissant à Madeleine*, et, dans l'église Saint-Pierre, *le Christ en croix* avec les Maries et Nicodème.

Padoue. — A la Misericordia, une *Madone avec saint Sébastien, Saint Jean-Baptiste*, et, sur l'orgue, une *Annonciation*.

A Santa Giustina, *le Christ et la Madeleine à ses pieds.*

A San Francesco, *Saint Pierre* et *Saint André*.

A Sant'Andrea, une *Vierge avec plusieurs apôtres.*

Rome. — Dans la Sala Regia, au Vatican, avant d'entrer à la chapelle Sixtine, on trouve la grande fresque de Salviati.

Le Trésor de la Curiosité nous fournit les renseignements qui suivent :

Vente Crozat, 1741. — *La Purification de la Vierge*, dessin du tableau qui est aux Frari de Venise; il a appartenu à Rubens, qui l'a restauré. 25 livres.

Vente Auguste Miron, 1823. — *La Circoncision*, et plus bas *l'Horoscope du Sauveur reconnu dans les livres saints.* Ce morceau, qui a appartenu à Rubens, a été restauré par lui. Il provient du président Haudry.

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.

APPENDICE

DE L'HISTOIRE DES PEINTRES DE L'ÉCOLE MILANAISE.

VINCENZO FOPPA

NÉ EN ... ; MORT EN 1492.

C'est seulement dans les dernières années du xve siècle, lorsque Bramante et Léonard de Vinci eurent fait de longs séjours à Milan, que les peintres lombards se laissèrent vraiment pénétrer par l'esprit élevé et délicat venu de l'Ombrie et de la Toscane. Jusque-là, malgré le passage de quelques architectes de Florence tels que Michelozzo et Filarete, les artistes indigènes demeuraient fidèles aux traditions particulières de la Haute-Italie et ne reconnaissaient d'autres maîtres que les illustres chefs de l'école padouane, Squarcione et Mantegna. L'influence de ce dernier persista même longtemps après le triomphe de Léonard, et, malgré le discrédit rapide dans lequel tomba le style antique, ses élèves et ses admirateurs formèrent obstinément un petit groupe de résistance qui maintint, en face de l'élégance et de la sobriété du goût toscan, un certain goût local pour la réalité des personnages, pour la pompe des spectacles, pour la vigueur du coloris. Civerchio, Zenale, Buttinone, Bevilacqua, Bramantino, Borgognone, presque tous liés avec Léonard, ne subirent pourtant son irrésistible influence que dans une certaine mesure et parurent toujours animés du viril esprit de Squarcione, qui leur avait été légué par leur maître commun, Vincenzo Foppa.

Vincenzo Foppa, que Lanzi regarde comme le véritable fondateur de l'École milanaise, avait été, en effet, le condisciple d'Andrea Mantegna à l'école de Squarcione, et l'action qu'il exerça pendant plus d'un demi-siècle en Lombardie, fut assez semblable à celle que son ami exerça dans la Vénétie. On a beaucoup discuté touchant le lieu de sa naissance, sans arriver à une conclusion. Lomazzo l'a cru Milanais, mais son erreur est prouvée. Ridolfi, Rossi, Rosini, avec beaucoup de vraisemblance, ont pensé que Foppa était né à Brescia, puisqu'il signe habituellement « Vincentius Brixiensis ». Néanmoins les derniers et savants historiens de la peinture italienne, MM. Crowe et Cavalcaselle, objectent à ces preuves que le nom de Foppa pourrait bien désigner le lieu même où est né le peintre. Foppa est, en effet, un village de la banlieue de Milan qui, dans le même siècle, a donné le jour à deux autres artistes, Ambrogio Foppa, dit Caradosso, sculpteur, et Bartolome da Foppa, peintre; et d'autre part on sait que le titre de citoyen brescian fut accordé à Vincenzo sur sa demande expresse, circonstance qui put l'engager à signer souvent ses œuvres : « Vincenzo da Foppa, citoyen brescian. »

Quoi qu'il en soit, Vincenzo Foppa ou da Foppa dut aller de bonne heure à Padoue recevoir le sévère enseignement de Squarcione, car, vers la moitié du siècle, on le trouve jouissant d'une réputation déjà fortement établie en Lombardie. Quand Michelozzo Michelozzi vient à Milan en 1456 pour y reconstruire le palais de Côme de Médicis (auj. Vismara), c'est Foppa qu'il charge d'y peindre divers épisodes de la vie de Trajan, avec un certain nombre de médaillons d'empereurs et de portraits de hauts personnages contemporains; quelques années plus tard, lorsque Filarete eut entrepris, par les ordres de François Sforza, la construction du Grand Hôpital, c'est encore à Foppa qu'on s'adresse pour retracer, sous le portique, la cérémonie de la fondation, *per non esservi trovato in quei paesi miglior maestro*, suivant l'expression de Vasari. On trouve un autre témoignage de sa renommée dans le célèbre Dictionnaire contemporain d'Ambrogio Calepino

(édition de 1505) : au mot Pingo, après avoir loué Mantegna comme le plus grand peintre de son temps, Calepino ajoute : *Huic accedunt Jo. Bellinus Venetus, Leonardus Florentinus et Vincentius Brixianus.* Par malheur les ouvrages de ce maître sont très-rares et se trouvent, en général, en un si triste état de conservation qu'il est prudent de ne les juger qu'avec de grandes réserves.

Tous les voyageurs connaissent la fresque conservée à Milan, au musée Brera, représentant le *Martyre de saint Sébastien* qui provient de l'église Santa Maria di Brera. A droite d'un riche portique, le saint dépouillé de ses vêtements, dans une attitude noblement résignée, est lié à une colonne ; un archer, sous le portique, en costume du temps, justaucorps et maillot, s'approche, tend son arc et vise ; derrière lui arrive un de ses compagnons, la tête nue, la veste ouverte, qui porte la main à son carquois pour y prendre une flèche, tandis que dans l'éloignement un capitaine, cuirassé de pied en cap, appuyé sur sa grande épée, fait un geste de commandement. L'excellent emploi des lignes architecturales, la disposition pittoresque des figures, la justesse des attitudes et des mouvements, l'énergie un peu âpre du dessin, tout, dans ce remarquable fragment, décèle l'influence profonde de cette grave et fière école de Padoue. Chaque personnage, chez Foppa comme chez Mantegna, semble avoir été étudié à part, d'après nature, puis comparé à quelque sculpture antique ; l'ossature du corps est scrupuleusement et fortement indiquée, les chairs sont exactement rendues, l'expression des visages est nettement accentuée et empreinte d'un réalisme très-hardi et très-libre. On retrouve encore l'élève de Squarcione dans un coloris cru, d'un aspect verdâtre et rouillé, et pour ainsi dire boueux, dans la rigidité des draperies, dans le goût fin des ornements, dans l'exactitude de la perspective. C'est que Foppa fut, en effet, un des plus laborieux champions de cette savante école qui prenait les sciences comme bases de l'art, et qui, par ses recherches spéciales dans la géométrie, les mathématiques, l'anatomie, prépara toutes les voies au génie universel de Léonard. Lomazzo dit qu'en particulier Foppa fit faire de très-grands progrès à l'étude de la perspective, et que ses traités sur ce sujet, consultés avec fruit par Raphaël, Polydore de Caravage, Gaudenzio Ferrari, servirent de modèles à Albert Durer et à Daniel Barbaro, qui ne firent guère que les copier, l'un dans son livre *Della Simmetria dei Corpi humani*, l'autre dans sa *Prattica della Perspettiva*.

L'académie Carrara de Bergame a recueilli deux panneaux qui attestent le soin apporté par Foppa à l'exécution de ses plus petits ouvrages. L'un des deux, représentant la *Mise en croix sur le Golgotha* vue par l'ouverture d'un riche portique, est très-important parce qu'il porte dans un tympan une signature et une date : VINC... CI. V. S. BRI. IE. S. S. PI... IT CICCCCCLVI DIE MENSIS APRILIS. La peinture est fine, précise, un peu sèche, tout à fait dans le goût padouan. En 1456, Foppa avait donc déjà droit de cité à Brescia, sans pourtant séjourner régulièrement dans cette ville : car, la même année, on le trouve, nous l'avons vu, occupé à Milan, et en 1461 installé à Pavie, afin d'être à proximité de la fameuse Chartreuse dont les travaux étaient alors poussés avec activité; il y termina une chapelle en 1465. C'est à Pavie qu'il se maria vers la même époque, et il exécuta dans le pays de nombreux travaux, parmi lesquels on peut signaler les fresques de l'église del Carmine terminées en 1462, mais dont il ne reste plus trace. Il était d'ailleurs fréquemment appelé à Milan ; on a des renseignements sur deux de ces voyages qu'il fit, le premier pour livrer un tableau de la *Pietà* à l'église de San Pietro in Gessate, le second pour faire partie d'une commission d'experts chargés d'estimer la valeur des fresques peintes dans le château de Porto-Giova. Dans cette commission figurent aussi les noms de Stefano de' Magistri, Gio. Batt. Montorfano, Cristoforo Moretto.

De 1471 à 1474 Foppa reprit avec la ville de Gênes, au sujet de la décoration de la cathédrale, des négociations autrefois entamées, qui, cette fois encore, ne purent aboutir; mais le peintre, dans le cours de ces pourparlers, avait fait connaissance avec le cardinal Julien de la Rovère, alors évêque de Savone, qui le chargea bientôt, de concert avec Lodovico Brea, le peintre niçois, de décorer une chapelle de Saint-Jean-Baptiste dans sa cathédrale. De leur travail commun il n'a survécu qu'un grand tableau de maître-autel, aujourd'hui déposé dans l'église de Santa Maria di Castello. « Nous sommes accoutumés à la disposition monumentale des ouvrages de cette espèce dans l'Italie septentrionale, disent MM. Crowe et Cavalcaselle, à qui nous empruntons la plupart de ces précieux détails, mais on pouvait attendre d'un homme aussi habile que

Foppa plus de goût et de délicatesse dans l'ornementation. Six larges panneaux se trouvent encastrés entre de lourds pilastres, dont les derniers se perdent dans des niches contenant des statuettes. Au-dessus des panneaux passe une frise divisée en compartiments ogives, au nombre de douze, où apparaissent des figures à mi-corps et au centre de laquelle s'élève un tabernacle historié, tandis que des saints en bois sculpté se dressent sur tous les autres pinacles. Dans le panneau central siége sur un trône la Vierge, entourée d'une garde d'anges, tenant sur les genoux le divin Enfant qui bénit l'évêque de Savone. Le second et le troisième compartiment montrent des docteurs de l'Église et des évangélistes. Sur la *predella* sont représentés la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, la *Danse d'Hérodiade*, l'*Adoration des Mages*, la *Vision de Pathmos*, l'*Évangéliste sortant de la fournaise*. Le panneau central et tous les compartiments de gauche ont été peints par Foppa, dont le style se rapproche là beaucoup du style de Suardi, Buttinone et Zenale; néanmoins, si on compare le tableau de Savone avec les meilleurs ouvrages de ces maîtres, on reste frappé de l'originalité profonde de Foppa et de sa puissance supérieure. L'expression qui anime tous ces visages d'un galbe régulier est d'une douceur et d'une tendresse très-caractéristiques; ces saints, d'une taille élancée, de proportions un peu longues, sont bien ceux qu'on trouve déjà dans ses premières œuvres. La justesse de la perspective donne une réalité frappante aux détails de l'architecture et aux raccourcis des figures. Dans les parties bien conservées la couleur est brillante, chaude, fondue; les vêtements conservent les traces d'une ornementation éclatante et riche. La predella est si sale qu'elle est devenue invisible; mais ce qui appartient à Foppa nous prouve que, dans le cours de sa longue vie, cet artiste éminent corrigea peu à peu avec succès l'âpreté de sa manière primitive et arriva enfin à cette liberté magistrale qui est le résultat d'une longue pratique jointe à des habitudes d'observation. »

Tout en travaillant à Savone, Vincenzo Foppa entrait en négociations avec les magistrats de Brescia pour l'obtention d'un privilége de peintre municipal qui lui permettrait de diriger les travaux de décoration dans tous les édifices publics et d'ouvrir une école de peinture dans cette ville qu'il avait toujours beaucoup aimée et où il désirait s'installer définitivement. La pétition et le procès-verbal de la séance dans laquelle la municipalité de Brescia fit droit à sa requête nous ont été conservés et portent les dates de 1489 et 1490. Cette délibération assurait au peintre une rente annuelle de 100 livres, sous la seule condition qu'il s'engageât à ne point travailler hors de la ville durant ses congés. Foppa ne jouit pas longtemps d'ailleurs de cette situation honorable; il n'eut que le temps de faire quelques fresques, aujourd'hui détruites, sous la loge de la vieille place, et mourut en 1492. Ses obsèques furent faites avec pompe dans l'église de San Barnaba, où se trouve son tombeau, dont Zamboni nous a conservé l'inscription : EXCELLENTIS AC EXIMII PICTORIS VINCENTII DE FOPPIS CIV. BRIXIE. 1492.

Milan. *Musée Brera*. Le *Martyre de saint Sébastien*, fresque provenant de l'église Santa Maria di Brera, citée par Lomazzo et par Lanzi comme un des meilleurs morceaux du maître. Figures de grandeur naturelle. Détériorée et restaurée. Dans la même collection MM. Crowe et Cavalcaselle croient reconnaître la main de Foppa dans un autre fragment de fresque très-intéressant représentant la *Vierge avec l'Enfant Jésus* entre deux prophètes et qui a été, jusqu'à présent, toujours attribué à Suardi, dit le Bramantino. La *Pieta* (église San Pietro in Gessate), attribuée aussi longtemps à Suardi et définitivement restituée à son véritable auteur, se trouve aujourd'hui dans la première chapelle à gauche de la porte au-dessus de l'autel. MM. Crowe et Cavalcaselle signalent encore sous la voûte d'une cour, dans l'intérieur d'une maison au n° 9 de la Piazza San Sepolcro, les débris d'une fresque représentant une sainte martyre de grandeur naturelle dans le style de Foppa.

Savona. Dans l'église de Santa Maria di Castello se trouve le grand tableau dont nous avons donné ci-devant la description. Ce tableau porte deux inscriptions, la première, sur le panneau central, ainsi conçue : ANNO SALVTIS 1490 DIE O.. AVGVSTI.. IVL. EPS. OSTIEN. CARD. P. AD. VI. VCVLA... MAIO... NITENT. VINCENCIVS. PINXIT; la seconde sur un livre dans le compartiment où est représenté saint Jean-Baptiste, et qui attribue cette partie à Lodovico Brea. Ce tableau important a d'ailleurs été repeint dans quelques parties.

Brescia. Des nombreuses fresques que Foppa fit dans les églises et palais de cette ville, il ne reste guère aujourd'hui que *les Quatre Docteurs* et *les Quatre Evangélistes*, dans l'église del Carmine (Sainte-Chapelle à droite); encore ces fragments sont-ils dans un état pitoyable. La série des scènes de *la Vie de saint Augustin*, qu'on montre dans l'ancienne église de San Barnaba avec la date de 1490, est sans doute une œuvre de l'extrême vieillesse de Foppa, qui n'offre pas l'ensemble de ses qualités ordinaires et qui, d'ailleurs, a été repeinte à une époque récente. La galerie Tosi a recueilli un *Christ portant sa croix* attribué par le catalogue à Vincenzo Foppa, mais qui est

une trop pauvre peinture pour conserver cette désignation.

Bergame. C'est dans la galerie Carrara que se trouvent les deux petits panneaux peints *a tempera*, dont nous avons eu l'occasion de parler. Le *Saint Jérôme* porte sur un castel l'inscription suivante, qui paraît repeinte : OPVS VINCENTII FOPPA. Nous avons donné dans le cours de la biographie l'inscription plus authentique qui se trouve sur un tympan d'architecture dans la *Mise en croix sur le Golgotha*.

BERNARDINO BUTTINONE

FLORISSAIT VERS 1480, MORT EN 1520.

Bernardino Jacobi, connu sous le nom de Buttinone, naquit à Treviglio, dans la province de Bergame, ainsi que Bernardino Martini dit Zénale, son collaborateur, dont nous parlerons plus loin. Les deux Bernardini, comme on les appelait, vinrent probablement ensemble à Brescia pour y étudier l'architecture et la peinture dans l'atelier de Vincenzo Foppa, qu'ils imitèrent d'abord. Leurs premiers ouvrages furent presque toujours faits en collaboration; lorsqu'ils sont signés, ils sont signés de leurs deux noms réunis, celui de Buttinone précédant toujours celui de Zénale, circonstance qui permet de supposer que ce dernier était le plus jeune. Lanzi pense que les Bernardini reçurent aussi les leçons de Civerchio, dont ils devinrent bientôt les émules, tant pour la théorie que dans la pratique; car, à l'imitation de presque tous leurs confrères milanais, Buttinone et Zenale écrivirent sur les arts des traités spéciaux qui malheureusement ne nous sont pas parvenus.

Les annales milanaises ne mentionnent que trois tableaux portant la signature de Buttinone. Le premier, conservé dans la famille Castelbarco, est une petite *Madone* très-détériorée, très-repeinte, mais dont le type lombard frappe par l'exagération des caractères particuliers à la race lombarde, au moins dans la campagne, la grosseur de la tête et la petitesse de la stature. Le second est encore une *Madone* qu'on voit dans le palais Borromeo de l'Isola Bella, sur le lac Majeur, dont MM. Crowe et Cavalcaselle parlent en ces termes : « Le style padouan, puisé par Foppa à sa source même, semble dans ce tableau avoir été recueilli par Buttinone dans un courant moins pur. Un certain air de noblesse, qui d'abord flatte l'œil, s'y trouve gâté par l'affectation; et l'on remarque quelque chose de forcé et de conventionnel dans l'attitude de la figure, qui est elle-même commune et grossière. Une draperie aux brisures anguleuses enveloppe le corps; d'abondantes dorures et des entrelacements de devises chargent toutes les bordures; le dessin bizarre des accessoires trahit une imagination grotesque. Les marchepieds sculptés et ajourés, les murs et les carreaux en mosaïque variée, les piliers multicolores, les bas-reliefs et les médaillons alternés sur les frises, les statuettes posées sur les consoles, tout nous rappelle l'école de Squarcione, Marco Zoppo, Schiavone et Crivelli. » Quant au troisième tableau, la *Sainte Famille*, qui était autrefois dans l'église del Carmine à Milan, les patients investigateurs que nous venons de citer déclarent, malgré tous leurs efforts, n'en avoir pu retrouver la trace.

On se trouverait dans un embarras presque aussi grand pour juger Buttinone comme fresquiste, puisque ses grandes peintures de Santa Maria delle Grazie ont été détruites, si l'oratoire de Saint-Ambroise, dans l'église de San Pietro in Gessate, n'avait été dans ces dernières années, en 1861, très-heureusement débarrassé du badigeon qui, depuis deux siècles et plus, couvrait un des plus intéressants ouvrages des *Quattrocentisti* milanais. Là, parmi diverses scènes, est représentée la comparution d'un criminel devant le proconsul Ambroise assis sur un trône au-dessous duquel se lit cette inscription : « OPVS BERNARDINI BVTINONI ET BERNARDI DE ZENALIS DE TREVILIO. » On a donc là un produit authentique de la collaboration des deux Bernardini; et bien que la couleur de ces fresques n'ait pas résisté aux diverses opérations de badigeonnage, de grattage et de nettoyage qu'elles ont eues à subir, il reste assez de la composition première pour qu'on puisse y admirer ces qualités vigoureuses du dessin qui sont le propre des élèves de Mantegna et de Foppa et cette fermeté de style qui était alors commune à toutes les écoles de la Haute-Italie. Le caractère réaliste des figures, l'exactitude et le luxe des vêtements copiés sur les modes du temps, la précision rigide des contours, l'accent énergique donné aux expressions, l'intensité dure et triste des couleurs qu'on devine encore par places, montrent quelle influence conservaient encore à Milan, en 1480, les traditions léguées par les maîtres de Padoue.

Les deux artistes s'unirent encore pour peindre une châsse monumentale qui fut construite en 1485 dans l'église San Martino à Treviglio, leur ville natale, où elle se trouve encore aujourd'hui. Le devant de cette châsse se trouve divisé par une corniche et un pilastre en plusieurs compartiments de diverses grandeurs, qui sont tous couverts de peintures. Dans la partie basse, on voit *S. Martin donnant son manteau* au pauvre nu qui gît devant lui; de chaque côté, sous des arcades où s'enroulent, à la padouane, de belles guirlandes de fruits et de fleurs, se tiennent S. Pierre avec deux saints, S. Sébastien avec S. Antoine et S. Paul. Dans le haut, la Vierge, assise sur un trône de marbre, écoute la sérénade qui lui est donnée par deux enfants, tandis que deux anges tiennent la couronne suspendue au-dessus de sa tête et que deux chérubins adorent sa présence. Sous le portique voisin se tiennent Ste Lucie, Ste Catherine, Ste Marie-Madeleine, S. Jean, S. Étienne et un autre saint. Dans le fronton est un médaillon du Christ de douleurs. Ce monument intéressant de la vieille peinture milanaise, qui formait autrefois le maître-autel, a été relégué derrière le chœur, dans un endroit presque inaccessible aux regards. Nous en devons l'indication à M. Rio, dans son *Art chrétien*, et la description à MM. Crowe et Cavalcaselle, qui concluent en ces termes : « Nous éprouvons quelque embarras à distinguer ce qui est là de la main de Buttinone de ce qui appartient à Zenale; néanmoins, une certaine concentration de force, une certaine intensité de vie dans les scènes de la Predella qui représentent les *Quatre Évangélistes*, la *Nativité*, le *Crucifiement*, la *Résurrection*, semblent révéler le premier, tandis que l'aspect plus doux des anges dans d'autres panneaux peut faire penser au second. Ainsi, nous attribuerions à Buttinone le style padouan venant de Mantegna et de Crivelli et à Zenale une certaine tendance à l'idéalisme qui devait le pousser à s'assimiler peu à peu le sentiment de Léonard. L'ouvrage, dans son ensemble, est d'ailleurs plus remarquable pour la richesse des détails d'architecture, l'exactitude de la perspective, la distribution des sujets que pour le dessin proprement dit. » Des difficultés, paraît-il, s'élevèrent pour le payement de ce travail entre les artistes et les moines; mais le vicaire de l'archevêque de Milan, pris pour arbitre, donna gain de cause aux premiers par une sentence en date de 1507.

Pendant leur séjour à Triviglio, les deux Bernardini reçurent de nombreuses commandes pour les villes et villages environnants; ils séjournèrent aussi quelque temps à Brescia, après la mort de Foppa, et furent ensemble rappelés à Milan par Louis le More, qui, voulant faire décorer son palais de Porta-Giova afin d'y installer sa femme Béatrice d'Este, fit donner l'ordre à tous les artistes dispersés dans ses États de venir se mettre à la besogne dans les vingt-quatre heures sous peine d'amende. A partir de 1507 le nom de Buttinone ne se retrouve plus dans les mémoires du temps.

Milan. *Eglise Santa Maria delle Grazie.* Les peintures que Buttinone fit dans cette église lui avaient été commandées par Gaspar Vimercati, fameux capitaine, au retour d'une campagne en France en 1464. Le tableau du maître-autel, « la *Vierge adorée par Vimercati couvert de son armure,* » fut vendu par les Dominicains on ne sait quand, on ne sait à qui; la trace en est donc perdue. Quant aux fresques du cloître, déjà très-détériorées, elles ont été absolument détruites en 1869; on y remarquait cette rudesse vigoureuse qui caractérise Buttinone; et des fresques de l'église il ne reste que quelques fragments de figures de saints.

Eglise de San Pietro in Gessate. Il y a, dans cette église, trois chapelles contenant des ouvrages du xve siècle. Nous avons vu que les peintures de l'oratoire Saint-Jérôme ou chapelle Griffi sont signées par Buttinone et Zenale; la tradition leur attribue également celles qui sont dans les chapelles Saint-Antoine et de la Madone, mais il paraît probable que ces peintures furent faites, peut-être sous la direction des deux maîtres, par des artistes d'un mérite secondaire.

Eglise de Sant'Ambrogio. Une *Vierge avec l'enfant Jésus entre un évêque et S. Jérôme,* qui se trouve dans cette église, semble avoir été peinte en collaboration par Buttinone et Zenale.

Collection Borromeo. Cette collection possède un très-beau portrait d'homme d'un âge mûr, à mi-corps, d'un dessin très-serré et d'un admirable modelé qui a toujours été attribué à Buttinone, bien que la signature soit malheureusement illisible.

Collection Castelbarco. La *Vierge et l'enfant Jésus entre S. Bernardin et un diacre martyr.* Ce tableau sur bois, dont nous avons parlé ci-dessus, porte cette inscription: BERNARDINVS BVTINONVS DE TREVIGLIO 1454.

Treviglio. Dans l'église San Martino se trouve, comme nous l'avons dit, un des spécimens les plus importants de la collaboration de Buttinone et de Zenale.

Isola Bella. Le tableau de la collection Borromeo, ci-dessus mentionné, porte cette inscription : BERNARDINVS BETINONVS DE TRIVILIO PINXIT.

Dans d'autres localités encore, à Bergame, dans les galeries Asperti et Lochis-Carrara, à Lovere, dans la collection Tadini, à Pavie, dans la collection Malaspina, on montre de petits tableaux portant le nom de Buttinone, mais la plupart de ces attributions demanderaient à être sérieusement examinées.

BERNARDINO ZENALE

NÉ EN 1436; MORT EN 1526.

Parmi ces artistes convaincus et austères qui gardèrent, en Lombardie, jusque dans les premières années du XVIe siècle, le culte des vieux maîtres dont ils avaient reçu les leçons et qui ne subirent que par degrés, à contre cœur, pour ainsi dire, l'irrésistible domination du génie florentin, on doit placer au premier rang ce Bernardino Martini, plus connu sous le nom de Zenale, qui tient déjà une si grande place dans la vie de son compatriote Buttinone, dont il fut, nous l'avons vu, le fidèle compagnon et le collaborateur assidu. Signalé comme un très-grand dessinateur, « *designatore grandissimo,* » par Vasari, qui le tient « pour un maître rare, bien que sa manière soit un peu crue, *alquanto crudetta,* et un peu sèche dans ses peintures, » désigné par Lomazzo sous le nom du peintre pénétrant, « *acuto pittore,* » Bernardino Zenale fut un de ces artistes universels et complets qui laissent une trace profonde derrière eux, autant à cause de l'étendue et de l'élévation de leur esprit qu'à cause de la variété de leurs œuvres. Il est probable qu'il étudia l'architecture en même temps que la peinture à l'école de Foppa, où il prit aussi le goût des travaux scientifiques, car Lomazzo parle avec admiration des ouvrages sur la perspective et les proportions du corps humain que Zenale écrivit en 1524 pour l'éducation de son fils. Lorsque Bramante, puis Léonard vinrent s'installer à Milan, Zenale était en renom comme ingénieur et comme peintre, et il semble qu'il ait pu alors traiter d'égal à égal avec l'illustre Toscan, qui apprécia bien vite la vivacité de son intelligence, la profondeur de ses convictions, l'étendue de son érudition, et l'admit bientôt dans son intimité. Zenale, fidèle à ses admirations d'enfance pour Foppa, Mantegna, Squarcione, avait de fréquentes discussions sur l'art avec son ami, qui faisait grand cas de son opinion et qui le cita plus tard, dans son *Traité de peinture,* en le comparant à Mantegna, comme une autorité dans la science de la perspective. Une des questions les plus fréquemment agitées dans ce petit groupe d'artistes savants et chercheurs était celle de savoir si les objets représentés à distance, sur les derniers plans, devaient, dans les tableaux comme dans la nature, s'effacer plus que les objets placés au premier plan. Léonard disait « oui, » Zenale disait « non, » voulant, comme les maîtres de Padoue, que les choses éloignées fussent aussi achevées dans les détails que les choses proches, parce que l'exactitude de la perspective, en forçant de les rapetisser proportionnellement, les remettait suffisamment à leur place et les présentait vraiment dans leur vérité. On connaît aussi l'anecdote suivante racontée par Lomazzo dans son *Trattato della Pittura* (lib. I, cap. IX) : « Leonardo Vinci, peintre merveilleux, était en train de peindre dans le réfectoire de Santa Maria delle Grazie, à Milan, une *Cène du Christ avec les Apôtres.* Il avait déjà peint tous les apôtres, et il avait fait Jacques le majeur et Jacques le mineur d'une telle beauté, d'une telle majesté, que lorsqu'il voulut faire le Christ il ne put jamais parvenir à donner à ce visage divin la perfection et l'achèvement, quoiqu'il fût en tout un maître vraiment extraordinaire. Désespéré, ne sachant plus que faire, il alla demander conseil à Bernardo Zenale, qui, pour le réconforter, lui dit : « Léonard, l'erreur que tu as commise est si grande que personne que Dieu n'y pourrait remédier, car il n'est pas en ton pouvoir, non plus qu'au pouvoir de personne, de donner à aucune figure plus de beauté et plus de divinité que tu en as donné aux deux Jacques, le majeur et le mineur. Résigne-toi donc et laisse ton Christ inachevé tel qu'il est; ce ne sera jamais un Christ à côté de pareils apôtres. » Et c'est ce que fit Léonardo, ainsi qu'on peut voir encore aujourd'hui, *bien que cette peinture soit toute gâtée.* On voit que la dégradation de la fameuse fresque de Santa Maria alle Grazie date de loin, puisque le livre de Lomazzo fut publié en 1585.

La conversation que nous venons de rapporter eut lieu sans doute dans ce couvent même de Santa Maria où les deux peintres travaillaient en même temps, Léonard dans le réfectoire, Bernardino dans le cloître. Ce dernier peignait à l'entrée, dit Vasari, une *Résurrection* où l'on admirait « de très-beaux raccourcis; » ces fresques n'existent plus. On cherche aussi en vain la trace de celles que Zenale fit vers le même temps dans d'autres églises de Milan, et qui représentaient, à San Francesco le *Martyre de saint Pierre et de saint Paul,* au Carmine plusieurs épisodes de la vie de *Sainte Madeleine.* Les volets de l'orgue de San Simpli-

ciano dans la même ville où était peinte une *Annonciation*, les peintures de San Francesco à Brescia, admirés par les contemporains, ont également disparu. Pour se rendre compte de ce que fut sa première manière, avant que son style se fût adouci et ennobli au contact de Léonard, on n'a donc que des tableaux de moindre importance, parmi lesquels on peut, avec MM. Crowe et Cavalcaselle, regarder comme les plus anciens un petite *Vierge* conservée à la bibliothèque ambrosienne et une *Annonciation* qui fait partie de la collection Borromeo. Les qualités et les défauts de ces peintures sont les qualités et les défauts communs à la plupart des Lombards de cette époque : une grande recherche dans les effets d'architecture et de perspective, beaucoup de vigueur mais aussi de rudesse dans le dessin, plus de souci des contrastes violents que des harmonies séduisantes dans le coloris d'un aspect généralement triste et lourd. Les grandes fresques représentant des scènes de la Passion dans le cloître de Santa Maria avaient aussi, nous l'avons vu, frappé Vasari par la hardiesse des raccourcis ; ce sont certainement des qualités du même genre qu'admiraient les contemporains dans la frise de Santa Maria delle Grazie, dans les tympans du Carmine, où Zenale déploya encore l'habileté, qui lui était particulière, de savoir placer ses décorations avec un bon effet à toute hauteur et sur toute espèce de surface plane ou concave.

Le génie de Léonard exerçait d'ailleurs par degrés son ascendant sur Zenale, qui, assouplissant peu à peu et adoucissant son style, finit par imiter tout à fait le grand Florentin, surtout dans sa manière de traiter le modelé dans le clair-obscur. Ses procédés étaient déjà bien changés en 1498, lorsqu'il prit part aux travaux de décoration de l'atrium de Sant'Ambrogio, où de bons juges ont cru reconnaître sa touche dans les fragments trop peu considérables de fresques qui ont échappé aux ravages du temps et des hommes. Rosini lui attribue cette *Ordination de saint Ambroise* où l'on voit le saint évêque plaçant une mitre sur la tête d'un prêtre, en présence d'une nombreuse assistance de seigneurs du xve siècle, parmi lesquels on reconnaît Giovanni Galeazzo, Maria Filippo Visconti, Ludovic le More et son petit garçon Maximilien, alors âgé de sept ans. Ce n'était pas la première fois que Zenale faisait les portraits de ces deux derniers, car on retrouve les mêmes figures dans un tableau du musée Brera, qui doit être antérieur de deux ou trois années aux fresques de Sant'Ambrogio, si l'on s'en rapporte à la taille de l'enfant. Dans cette composition, Ludovic le More est agenouillé avec son bambin aux pieds de la Vierge et du petit Jésus, qui se tourne vers lui pour le bénir, tandis que de l'autre côté du trône divin est également en adoration sa femme, Béatrix d'Este, ayant à ses côtés un autre nourrisson emmaillotté dans ses langes. Un pape, deux évêques, un cardinal, sont debout autour du groupe principal, que couvre un riche plafond d'architecture classique. La figure régulière et douce de la Vierge, un peu ronde, un peu forte, aux longs cheveux pendants, sans aucun ornement, fait penser à Bramantino et à Beltraffio; mais le mouvement délicieusement allongé et gracieusement maniéré de l'enfant appartient bien à l'école de Léonard. On a été jusqu'à penser que le tableau tout entier avait été exécuté sur un dessin de Vinci, parce que les portraits offrent beaucoup de rapport avec ses esquisses conservées à l'Ambrosienne; mais, en tout cas, on ne saurait nier que, si Zenale imitait ou traduisait Léonard, il le faisait avec une grande liberté, car on retrouve chez lui toutes les habitudes de l'école lombarde, grandement modifiées sans doute, mais non pas totalement effacées par l'étude intelligente des maîtres toscans. Il n'est donc pas surprenant qu'on ait confondu quelquefois ses œuvres avec celles de Beltraffio, qui sut aussi garder, devant Léonard, une respectueuse indépendance, tout en admirant, et s'assimilant par certains côtés, son prodigieux génie. Plus il vieillissait d'ailleurs, plus Zenale se laissait, suivant l'expression de M. Rio, « ensorceler » par le grand charmeur florentin. Un *Couronnement d'épines*, daté et signé de 1502, le montre un peu plus engagé dans le courant de l'esprit nouveau. C'est toujours un mélange particulier du vieux naturalisme lombard et de la grâce léonardesque, mais le modelé est plus soigné et le dessin plus correct. Il va sans dire qu'avec les qualités que nous signalons Zenale ne pouvait être qu'un excellent portraitiste, et l'on cite en effet de lui quelques chefs-d'œuvre dans ce genre.

Les détails biographiques sont assez rares sur son compte; nous en avons relevé quelques-uns dans la vie de Buttinone, son fidèle collaborateur. On sait, en outre, qu'en 1501 Zenale soumit aux magistrats de Milan un projet de peintures décoratives pour la coupole de Santa Maria sopra San Celso, projet qui ne fut

pas accepté, nous ignorons pourquoi. En 1507, il reçut la commande d'un tableau de maître-autel pour l'église San Francesco à Cantù et peignit des fresques murales à Varese. Durant la dernière période de sa vie, ses travaux d'architecte durent probablement l'occuper tout entier, car en 1515 il succéda à Dolcebono, à Cristoforo Solari, à Cesariano dans la direction des travaux pour la reconstruction de Santa Maria sopra San Celso; en 1519 il fut nommé architecte de la cathédrale; en 1523 il fournit les plans pour la réédification d'un maître-autel dans une église de Bergame et fit exécuter, sur ses dessins, les marqueteries des stalles de chœur à Saint-Dominique, dans la même ville. Bernardino Zenale mourut de la pierre, à Milan, en janvier 1526; il fut enseveli dans l'église où il avait passé les plus belles années de sa vie, en compagnie du grand Léonard, à Santa Maria delle Grazie.

Milan. *Bibliothèque Ambrosienne.* Une petite *Madone*, avec un livre, qu'a recueillie cette collection, porte le nom de Zenale.

Musée Brera. Le tableau votif dont nous avons donné la description est porté au catalogue de ce musée sous le n° 344. Rosini en a donné une gravure dans sa *Storia della Pittura Italiana* (pl. XCIII). M. Crowe et Cavalcaselle signalent encore dans ce musée comme pouvant être attribués à Zenale un certain nombre de tableaux tous sur fond d'or et catalogués sous la rubrique collective d'École milanaise. Ce sont : N° 82. *Saint Louis* et *Saint Bernardin*. N° 84. *Sainte Claire* et *Saint Bonaventure*. N° 99. *Saint Jérôme* et *Saint Alexandre*. N° 334. *La Vierge, l'Enfant Jésus* et *quatre Anges*. N° 340. *Saint Vincent*. N° 341. *Saint Antoine de Padoue*.

Cloître de Sant'Ambrogio. Outre la scène de l'*Ordination de saint Ambroise* dont il a été question ci-dessus, on voit encore sur les murs de ce cloître quelques fragments de peintures en camaïeu, figures, têtes, bordures, médaillons, ornements qui peuvent être attribués à Zenale.

Collection Borromeo. Cette collection, riche en peintures des écoles primitives de la Lombardie, possède trois ouvrages de Zenale : 1° Deux panneaux formant ensemble une *Annonciation* avec des figures demi-nature. 2° Le *Couronnement d'épines*, où les personnages sont de plus petite dimension, signé et daté : « BERNARDVS ZENALIVS TRIVIL. PINXIT. ANNO DNI MDII MEDIO. » 3° Un très-beau *Portrait* de profil, à mi-corps.

Bergamo. *Collection Lochis-Carrara.* N° 166. *Saint Ambroise* de grandeur naturelle. N° 148. *Vierge* donnant le sein à l'Enfant Jésus. Derrière elle, un feuillage de feuilles et de roses; dans le lointain, des maisons et un canal. Ce panneau porte les traces d'une inscription dont il ne reste que ces mots : « BERNAI ...ZINALA.

Saint-Pétersbourg. *Galerie de l'Ermitage.* C'est dans ce musée que se trouve aujourd'hui une petite *Madone* qui fit longtemps l'ornement de la collection Litta à Milan. MM. Crowe et Cavalcaselle décrivent ce tableau en ces termes : « La Vierge donne le sein à l'Enfant divin, qui joue avec un oisillon. La composition et le dessin de cet ouvrage révèlent la supériorité d'un grand maître, mais l'exécution trahit une main inférieure. Léonard de Vinci n'aurait-il pas fait un croquis dont il aurait ensuite abandonné l'exécution à l'un de ses élèves? Dans ce cas, l'élève n'aurait pu complétement retrouver cette grandeur noble, cette pureté dans les contours, cette finesse dans le modelé, cette harmonie dans le clair-obscur, qui caractérisent les créations de Léonard, bien qu'il ait prodigué tous ses soins et son attention et qu'il ait cherché le fini à la vieille mode lombarde. Toutes les présomptions d'ailleurs sont en faveur de Zenale, car il serait difficile de trouver un autre artiste, sinon Beltraffio, qui pût montrer à la même époque une subordination si humble, tout en conservant si nettement l'empreinte de son éducation lombarde. »

Berlin. MM. Crowe et Cavalcaselle croient qu'il faut restituer à Zenale une petite *Vierge*, d'un dessin dur et sec, conservé dans le *Museum* de cette ville et qu'on attribue à Léonard de Vinci.

BARTOLOMEO SUARDI dit le BRAMANTINO

NÉ EN ....; MORT EN 1530.

Combien y eut-il à Milan de peintres en renom, durant le xve siècle, qui portèrent le nom de Bramantino? Furent-ils vraiment deux, comme on peut le croire d'après les assertions de Vasari : d'abord, Agustino Bramantino le Vieux, qui aurait été appelé à Rome vers 1450 par Nicolas V et y aurait peint, avec Pier della Francesca, dans les chambres du Vatican, ces fresques qui devaient bientôt disparaître pour faire place au génie du jeune Raphaël? puis, à la génération suivante, Bartolomeo Suardi ou Bramantino le Jeune, qui dut son surnom au culte qu'il professait pour son maître Lazzaro Bramante d'Urbin, qui séjourna, lui aussi, à Rome, mais beaucoup plus tard, du temps de Raphaël, et dont on peut suivre la trace, dans des ouvrages d'art ou des documents écrits, jusqu'en l'année 1530? Ces deux personnages ne sont-ils au contraire qu'un seul et même artiste, auquel Vasari, avec cette négligence de critique qui n'est pas rare dans ses biographies, aurait attribué des peintures faites à une date bien plus récente? La question, toujours posée, a été étudiée par tous les historiens, anciens ou modernes, de l'art italien, sans qu'on ait mis à jour, de part ou d'autre, des arguments

décisifs capables de dissiper tous les doutes d'une façon définitive. Les savants commentateurs de l'édition florentine de Vasari (1846-1855) admettent la véracité de leur auteur et concluent à l'existence de deux Bramantino; MM. Crowe et Cavalcaselle, à la suite de Lanzi, sans nier absolument la présence à Milan d'autres artistes contemporains portant le même nom ou surnom, sont au contraire convaincus, par l'examen des œuvres et des documents, que la plupart des faits rapportés par Vasari se rapportent au célèbre Bartolomeo Suardi, qui fut non pas le maître, mais bien l'élève de Bramante.

Le séjour du célèbre architecte d'Urbin en Lombardie, de 1475 à 1499, marque une période très-importante dans l'histoire de la peinture milanaise, qui subit alors, pour la première fois, d'une façon profonde et durable, l'influence adoucissante du génie ombrien et florentin. Peintre aussi bien qu'architecte, Bramante décorait le plus souvent lui-même les monuments élégants qu'il bâtissait dans ce style noble et délicat auquel il a donné son nom, et dont on trouve à Milan même tant d'admirables spécimens, les églises Santa Maria delle Grazie et San Satiro, le palais Prinetti-Panigarola, etc..... Sa renommée ne tarda pas à s'étendre; pour suffire aux travaux qui lui étaient commandés de toutes parts, il dut s'adjoindre un certain nombre d'aides et collaborateurs. On peut croire que Bartolomeo Suardi, d'une famille d'entrepreneurs milanais, déjà formé à l'école d'un maître du pays, Foppa ou autre, fut au nombre de ces jeunes praticiens qui s'attachèrent à lui, travaillèrent longtemps sous ses ordres, et se transformèrent peu à peu sous l'action expansive de son séduisant génie.

Bartolomeo Suardi était né à Milan même, sur la paroisse de Santa Babilla, dans le quartier de la Porte-Orientale. Son père, désigné dans les actes publics sous le nom de « Dominus Albertus de Suardis, » était probablement lui-même entrepreneur et peintre; son fils était déjà un homme fait lorsque Bramante l'associa à ses travaux. De bonne heure il avait contracté ces habitudes de travail méthodique et réfléchi dont la tradition venait de Squarcione et de Mantegna; comme ces maîtres sévères, il s'était exercé à peindre d'après les sculptures antiques, et c'est à ce genre d'études qu'il dut ce goût particulier pour les lumières obliques donnant aux modelés un relief excessif qu'on retrouve dans tous ses ouvrages et qui suffirait presque à les faire reconnaître. Chez Bramante, chez l'élève de Fra Carnevale et l'admirateur de Pier della Francesca, Suardi ne devait trouver, cela va sans dire, que des encouragements à suivre hardiment la voie où ses premiers maîtres l'avaient engagé et à continuer ses études et ses recherches dans le domaine des sciences mathématiques, la géométrie et la perspective. Comme la plupart de ses contemporains ravis par leurs récentes découvertes dans ces domaines abandonnés, Suardi se plaisait aux tours de force de raccourcis et de trompe-l'œil. Dans une de ses fresques les plus célèbres, en l'honneur de laquelle Lomazzo, l'élève de Léonard, fit plus tard un sonnet, la fresque de la *Mise au Tombeau* sous le portail de l'église San Sepolcro, le Christ se présentait de face, les jambes étendues, de façon à ce que le spectateur, en tournant vît toujours de tous côtés la figure se retourner vers lui. Cette peinture a été tellement altérée et si singulièrement restaurée qu'on n'y trouve plus aucune trace de cette hardiesse, qui devait produire un effet du même genre que le fameux *Christ mort* de Mantegna dont se souviennent tous les voyageurs qui ont traversé, même en courant, le musée Bréra. Lomazzo raconte encore que Suardi avait peint sur la muraille extérieure d'une écurie, près de la porte de Verceil, des estafiers emmenant des chevaux, avec une telle vigueur de relief et une telle exactitude de couleur que les vrais chevaux qui passaient sur la route ne manquaient jamais de hennir à leur vue. La bibliothèque ambrosienne conserve encore un des carnets de voyage de Bramantino, contenant des croquis d'après les monuments de Rome et de Florence, des premières années du XVI[e] siècle, avec des notes marginales où se trouvent cités les noms du cardinal Julien de la Rovère (depuis Jules II) et de Léonard de Vinci. Vasari possédait un des carnets de Bramantino, où il avait, dit-il, étudié les monuments de Milan et de Pavie; mais on ignore ce qu'est devenu ce recueil. Quant au carnet de l'Ambrosienne, il fut rempli sans doute par l'artiste milanais lors du voyage qu'il fit à Rome, en compagnie de son maître et ami Bramante, voyage qui modifia tout à fait, au dire de ses contemporains, son goût, son style et ses procédés. Rien de plus vraisemblable que la supposition faite par Lanzi, à savoir que Bramantino fut à cette époque chargé de peindre dans une chambre du Vatican, déjà ornée de grandes peintures par Pier della Francesca, un certain nombre de médaillons

représentant les personnages importants du siècle, Niccolo Fortebraccio, Charles VII roi de France, Francesco Carmagnola, Giovanni Vitellesco, le cardinal Bessarion, Francesco Spinola, admirables portraits que Raphaël ne voulut pas détruire tout entiers, et qu'il fit, au préalable, copier par Jules Romain. Vasari n'avait donc jamais vu ces portraits de ses yeux, et on peut s'étonner d'autant moins de l'attribution faite par lui à un contemporain de Pier della Francesca, que la manière du Bramantino offre plus d'un point de ressemblance avec celle du vieux maître toscan. Après quelques années de séjour à Rome, le Bramantino revint à Milan dans toute la maturité de son talent, et c'est dans son pays même qu'il exécuta alors ses travaux les plus considérables.

D'après ce rapide aperçu biographique, on voit que la vie du Bramantino fut à la fois longue et laborieuse, et que son talent, très-progressif et très-varié, traversa successivement plusieurs phases intéressantes. Cette variété explique aussi les difficultés qu'on éprouve à classer chronologiquement, avec une exactitude irréprochable, les divers ouvrages qui lui sont attribués et dont le mérite est fort inégal. Artiste consciencieux, modeste, enthousiaste, ouvert à toutes les admirations, accessible à tous les conseils, Bramantino paraît, dans le cours de sa longue vie, avoir étudié successivement avec le même amour les maîtres du passé, Foppa et Mantegna, et les maîtres de l'avenir, Bramante et Léonard, en subissant avec une reconnaissance naïve les influences combinées de tous ces grands hommes, sous l'action desquelles se développait régulièrement sa propre personnalité. Suivant MM. Crowe et Cavalcaselle, les tableaux les plus anciens qu'on peut attribuer à Bramantino seraient un *Crucifiement*, très-restauré, qui se trouve au palais communal de Milan, après avoir été longtemps dans l'église de San Angelo, et une *Circoncision* de la collection Campana (musée Napoléon III, nº 189) provenant du couvent des Oblati et portant la date de 1491. Cette dernière peinture marque un progrès considérable sur la précédente, sans perdre néanmoins son caractère exclusivement lombard; les types y sont vulgaires, les figures lourdes, les corps ramassés, les têtes grosses et carrées avec d'énormes chevelures à mille tresses; on y remarque l'emploi de cet éclairage oblique qui enlève vivement les figures à leur plan, et les divise presque en deux parties égales, l'une extrêmement claire, l'autre fortement ombrée.

La fresque de San Sepolcro est une seconde étape qui annonce des modifications plus importantes encore dans le talent de l'artiste. A partir de ce moment, Bramantino accentue chaque jour son originalité, tout en s'imprégnant de plus en plus du génie plus délicat de l'Italie centrale dans son commerce quotidien avec Bramante. L'effort qu'il fait pour donner plus de souplesse et d'élégance à ses figures, plus de grâce et de tendresse à ses visages, est très-visible dans le *Martyre de saint Sébastien*, qu'il peignit, peu de temps après, dans l'église vouée à ce saint, et que Lanzi n'était pas éloigné d'attribuer à Bramante lui-même, tant il y retrouvait le goût fin et sûr du maître d'Urbin. Le saint, debout devant une colonnade antique, est modelé avec un soin qu'on ne trouve pas dans les tableaux précédents de Suardi; les archers, d'une exécution plus lâchée, sont heureusement posés avec des mouvements souples et justes; mais c'est surtout dans le choix du paysage clair et délicat comme un paysage d'Ombrie, dans le goût tout classique de l'architecture, qu'on reconnaît l'influence puissante qui agissait alors sur le peintre. C'est en effet à ce moment que Bramante exécutait ses plus grands travaux à Milan, et que Suardi, son associé de tous les jours, son élève enthousiaste et soumis, reçut ou prit lui-même le sobriquet sous lequel il devait à son tour s'illustrer. Bramante, chargé de construire à la fois des forteresses, des églises, des palais, et de les décorer tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, avait besoin d'un homme déjà versé dans la pratique de tous les arts, qui pût le comprendre à demi-mot, et diriger l'exécution de tous les détails dont il ne pouvait s'occuper, sans altérer en rien le caractère général de ses conceptions. Ce collaborateur intelligent et fidèle fut Suardi; on a un exemple frappant de l'harmonie qui présidait à cette union dans la décoration intérieure d'une maison de Milan, bâtie par Bramante, peinte par Bramantino, et connue successivement sous les noms de casa Scarrabozza, casa de' Pirrovani et casa Castiglione. Les figures principales, qui représentaient diverses allégories, Amphion, Janus, le Pô, l'Italie, sont dans un état de dégradation presque complet; mais les frises des diverses chambres sont assez bien conservées, et soit que le peintre se soit contenté d'y dérouler des feuillages monochromes sur un fond d'azur, soit qu'il y ait mené des danses folles de déités chimériques ou de bambins en liesse, soit qu'il ait lancé des guerriers amoureux à la poursuite de nymphes égarées dans le fouillis des arabesques fantasques, il a déployé partout une grâce dans l'invention.

une vivacité dans l'exécution, qui le montrent en pleine possession de son talent. Il va sans dire que, même dans ces frises, on retrouve cette projection oblique d'une lumière blanche et fine qui se brise sur tous les reliefs des ornements figurés, en donnant lieu aux reflets les plus compliqués.

Comment s'étonner que Bramante, appelé à Rome, ait songé tout d'abord à emmener avec lui un collaborateur si précieux? Bramantino reçut de Jules II le même accueil que ses confrères toscans ou ombriens, Peruzzi, Signorelli, Pinturicchio, Perugin, et fut chargé, en même temps qu'eux, d'exécuter quelques fresques dans les chambres du Vatican, fresques bientôt détruites pour faire place à la *Délivrance de saint Pierre* et au *Miracle de Bolsène.* On sait qu'en 1507 il se trouvait encore à Rome, mais il revint probablement en Lombardie avant que les Français n'en eussent été chassés par les Espagnols. La réputation qu'il avait laissée dans la ville éternelle était d'ailleurs bien sérieuse, puisqu'en 1513 les Pères cisterciens de Rome lui faisaient commander par les Pères du même ordre résidant à Milan, moyennant la somme de 80 ducats, une *Pietà* qui leur fut en effet envoyée et placée dans l'église de Santa Saba.

Ce long séjour à Rome, ce voyage à Florence, avaient apporté, dans le talent de Bramantino, des modifications heureuses et profondes; aussi les ouvrages de sa vieillesse, ceux qu'il fit depuis son retour à Milan, sont-ils de beaucoup les plus intéressants. C'est à Rome qu'il avait, par exemple, perdu l'habitude d'étudier ses draperies d'après des papiers mouillés ou des toiles plâtrées posées sur le mannequin, comme faisaient Mantegna, Foppa, Perugin, tous les maîtres de l'ancien style, dont les étoffes conservent, dans les plis, par suite de ce procédé, une rigidité sévère et une âpreté parfois rebutante. Plus habile que jamais dans cet art de la perspective qu'il avait toujours cultivé avec amour, le vieux maître parvenait enfin à faire mouvoir ses personnages avec l'aisance de la vie, à répandre sur les visages de ses vierges et de ses saints une sérénité plus noble et plus douce, à envelopper ses compositions d'une harmonieuse clarté, délicate et argentine, dont le charme était irrésistible, sans cesser pourtant de dessiner avec une précision qui rappelait Pier della Francesca et Léonard de Vinci. Il poussa même parfois la recherche de l'expression dans la figure humaine jusqu'au maniérisme, comme on put voir à l'église della Madonna del Sasso, à Locarno, dans son panneau, la *Fuite en Égypte*, où les attitudes sont tourmentées et les physionomies d'une tendresse prétentieuse. Ce tableau date sans doute de l'année 1422, car Bramantino vint à cette époque exécuter dans la même ville, à l'église della Nunziata, des fresques dont il ne subsiste que quelques fragments : on y remarque aussi ces affectations de grâce qui sont dès lors communes à presque tous les imitateurs lombards de Léonard, Gandenzio Ferrari, Solario, Marco d'Oggione.

Nous possédons peu de détails sur Bramantino durant cette dernière période de sa vie, qui correspond aux crises les plus violentes de l'histoire milanaise. En 1523, on le trouve pourtant au nombre des ingénieurs qui s'occupent de la défense de Milan contre les Français, et qui se distinguent dans cette lutte, non-seulement par leurs travaux d'art, mais encore par leur bravoure personnelle. Aussi en 1525 Francesco Maria Sforza lui accorda-t-il le titre officiel d'architecte et ingénieur de la ville de Milan. Il est probable que Bramantino acheva à cette époque un grand nombre de peintures dans les églises de cette ville; la plupart ont disparu; d'autres ont été attribuées à quelques maîtres contemporains, tels que Luini ou Gaudenzio Ferrari, dont le style ressemblait beaucoup au sien. Bramantino vivait encore en 1529, mais il est parlé de ses héritiers dans des actes authentiques portant la date de 1536.

MILAN. *Palais municipal.* Le *Crucifiement*, dont il a été parlé ci-dessus, provenant de l'église San Angelo, aujourd'hui supprimée.

Musée Brera. La fresque importante recueillie par ce musée date des dernières, c'est-à-dire des meilleures années de Bramantino. C'est une *Vierge tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus*, de grandeur naturelle, assise sous un portique et gardée par deux anges. On y remarque cet effet très-habile de lumière oblique, produisant des reliefs vigoureux et des nuances d'ombre infinies qui est comme la signature du peintre. Les têtes, rondes et larges, beaucoup trop fortes par rapport aux extrémités des membres, offrent le type qu'on retrouve dans ses autres ouvrages. MM. Crowe et Cavalcaselle signalent aussi dans le dépôt de ce musée divers fragments intéressants, entre autres un *Crucifiement* provenant de l'église de Villincino, dont les figures sont de grandeur naturelle, et où l'influence de Léonard se fait nettement sentir dans la composition et dans l'exécution.

Palais de l'Evêché. Vierge, un peu moins grande que nature, avec l'Enfant Jésus sur les genoux. A distance, de petites figures.

Santa Maria delle Grazie. Des nombreuses peintures que Bramantino fit certainement dans cette église, on ne peut aujourd'hui lui attribuer sûrement qu'un *Saint Pierre-martyr*, un *Saint Paul* et une *Sainte* au cœur enflammé, peints en camaïeu au-dessus de l'entrée du cloître, et une *Madone* entre saint Louis et saint Jacques, dans une lunette au-dessus de la porte conduisant de ce cloître à la sacristie.

Eglise San Sepolcro. La fresque, célébrée par Lomazzo, est encore sous le portail de cette église, mais si endommagée, si restaurée, si altérée au siècle dernier, qu'il est difficile d'y faire la part exacte de Bramantino. Lomazzo fit son sonnet lorsqu'il fut chargé par Philippe II, roi d'Espagne, de lui copier ce morceau célèbre.

Eglise Saint-Sébastien. Le *Martyre de saint Sébastien*, tableau sur bois. Figures de grandeur naturelle. Ce tableau a été attribué à Bramante par Lanzi.

Casa Castiglione. Les décorations à fresque de cette maison ont été faites par Bramantino sous la direction de Bramante. Malheureusement les figures les plus importantes ont été détruites vers la fin du XVIIe siècle.

Collection Melzi. La Madone entourée de saints que possède cette collection provient de l'église de Saint-Michel et est regardée par MM. Crowe et Cavalcaselle comme l'ouvrage où l'on peut le mieux étudier les changements survenus dans la manière de Bramantino par suite de son séjour à Florence et à Rome. La Vierge est assise sur un trône devant un rideau rouge soutenu par deux anges. Saint Ambroise et saint Michel sont agenouillés à ses pieds sur un pavé de mosaïque. Ces deux figures s'enlèvent sur un ciel clair avec un relief très-net, suivant les habitudes du peintre; le coloris général est d'un aspect métallique et argenté.

Collection Sormanni. Cette collection conserve cinq panneaux peints en camaïeu provenant de l'église Santa Marta où ils ornaient le buffet de l'orgue : 1° *Trois enfants jouant de la viole.* 2° *Trois enfants jouant de la harpe, de la cithare et de la mandoline;* 3° *Trois enfants debout devant un lutrin;* 4° *Un enfant jouant d'un instrument de musique;* 5° *Deux autres enfants.* 6° *Deux enfants, l'un jouant du violoncelle, l'autre tenant son cahier de musique.* Dans la même collection une *Nativité*, sur l'authenticité de laquelle on a élevé des doutes.

Casa Francesco Melzi. Fragments assez nombreux de décorations murales encore en place. Dans une salle il y a vingt-quatre lunettes peintes représentant des épisodes de l'histoire romaine. Cette maison s'appelait autrefois *Casa Imbonati;* c'est sous ce nom qu'elle est désignée dans les vieux guides de Milan.

Eglise de Chiaravalle. Dans la seconde chapelle à gauche se trouve un *Christ à mi-corps*, lié à la colonne, les épaules et la poitrine saignant sous les cordes qui serrent ses chairs gonflées, d'une expression énergique et douloureuse, au milieu d'un magnifique paysage.

Bibliothèque ambrosienne. N° 138. — Tête de *Saint Jean-Baptiste*, jeune et séduisante, avec une abondante chevelure. N° 139. Un *Saint Jérôme* à mi-corps. N° 181. Une *Adoration des Mages*, sur bois, ouvrage médiocre, où MM. Crowe et Cavalcaselle ne voient qu'une production sortie de l'atelier d'un des élèves de Bramantino.

Collection Borromeo. Christ sur la Croix entre deux saints.

LOCARNO. La *Fuite en Egypte*, tableau sur bois, dans l'église della Madonna del Sasso. Sur le devant un cartel porte l'inscription « BRAMANTINO. » Les têtes de la Vierge et de l'Enfant Jésus ont le même type que dans le tableau de la collection Melzi, mais l'exécution en est plus sûre et plus libre. Fonds de paysage accidenté. Maladroitement restauré. Des fresques de l'église della Nunziata dont nous avons parlé, il ne reste qu'une *Vierge sur un trône*, dans une niche, entre saint François et trois frères de son ordre. (A droite, sur un cartel aux pieds de la Vierge, se lisent quelques lettres d'une inscription effacée « 1522 ADI... V... B... F... ») et une *Descente du Saint-Esprit*, presque complétement repeinte.

PARIS. Le tableau faisant partie de la collection Campana, dont il a été parlé ci-dessus, porte dans le musée Napoléon III le n° 189. C'est un panneau en fort mauvais état ayant 1 m. 35 de hauteur sur 2 m. 23 de largeur représentant la *Circoncision*, qui fut fait pour les Pères Oblats du canonicat de Porta Nuova à Milan. La cérémonie s'accomplit en présence de saint Jérôme, de sainte Catherine, de deux évêques. Le petit enfant, dans les bras de sa mère, fait un geste de terreur, tandis que le *P. Lampugnano*, prieur du couvent, est agenouillé, dans sa robe blanche, aux pieds de la Vierge. On peut étudier dans ce tableau ce mélange des deux influences qui se partagèrent l'esprit de Bramantino. La grâce un peu affectée de la Vierge prenant son enfant sur son sein est évidemment empruntée à Léonard, tandis que certaines brutalités de couleur, certaines grossièretés de forme rappellent la rudesse des vieilles écoles de Lombardie. Sur le piédestal du trône où est assise la Vierge, on lit cette inscription : « ANNO 1491 FR IA LAPVGNANVS PP IVMIL CAN. »

LONDRES. *La National Gallery* conserve sous le n° 729 une *Nativité* que le Catalogue attribue à Bramantino. MM. Crowe et Cavalcaselle croient y reconnaître la main de Vincenzo Foppa.

Collection Layard. Adoration des Mages, peinture à l'huile. La Vierge est assise sur des ruines et porte sur la tête une draperie blanche, comme toutes les Vierges de Bramantino qu'on peut reconnaître à l'arrangement particulier de cette draperie. Œuvre de transition qu'on peut placer vers 1513.

BERLIN. *Musée royal.* MM. Crowe et Cavalcaselle refusent de voir un Bramantino dans le tableau conservé dans cette collection sous le n° 1137 provenant de la collection Solly, qui doit bien plutôt, suivant eux, être attribué à un des imitateurs d'Ambrogio Borgognone, par exemple à Giovanni Ambrogio Bevilacqua. C'est une *Vierge* entre saint Dominique et saint Pierre martyr, tenant l'Enfant Jésus qui bénit les donateurs agenouillés et leur présente une rose. Peinture à la détrempe, retouchée et déteriorée. Des doutes semblables s'élèvent à propos d'une *Allégorie* faisant partie de la même galerie et cataloguée sous le n° 54.

VINCENZO CIVERCHIO

NÉ EN ...... ; MORT EN 1540.

Vasari, en mentionnant ce peintre de la vieille école qu'il ne met pas, comme fresquiste, beaucoup audessous de Foppa, lui donne le nom de *Verchio*, tandis que Lomazzo qui, selon son habitude, en fait un Milanais, l'appelle *Il Vecchio* et paraît à tort le distinguer d'un autre Vincenzo Bressano, qui, dans certains

cas, n'est que Vincenzo Foppa dit Bresciano, et, dans certains autres, Civerchio lui-même. Il est avéré aujourd'hui que Vincenzo Civerchio naquit à Crème, mais c'est à Brescia en 1493 qu'on trouve le premier document authentique sur son compte. Civerchio, appelé dans cette ville après la mort de Foppa, succéda en effet à ce dernier dans ses fonctions de directeur des travaux municipaux; il passa quatre années à décorer le chœur de l'ancienne cathédrale, qui n'a conservé aucune trace de cet important travail; mais on trouve un spécimen de son talent, durant cette période, dans un tableau de maître-autel à San Barnaba. C'est un panneau signé « VINC. CIV. DE CREMA 1495 » représentant le *Christ mis au tombeau* par la Vierge et S. Jean, entouré de divers saints et d'anges en adoration. Le dessin est âpre et anguleux, le coloris sombre et vigoureux; les fonds de paysage sont encombrés de petits détails. L'église Saint-Alexandre dans la même ville possède une *Pietà* qui porte la date de 1504, où l'on remarque, avec une véritable science de composition, la même sécheresse dans les contours, les mêmes lourdeurs dans les formes, la même tristesse dans la couleur.

Bien que la ville de Brescia eût conféré à Civerchio le titre et les priviléges de citoyen sans lui en imposer les charges, le peintre n'y séjournait pas constamment. En 1507, il retourna à Crémone, qui venait de rouvrir ses portes aux Vénitiens, et y peignit dans l'hôtel de ville un *Saint Marc entre la Justice et la Tempérance*, qui fut deux années après remplacé par les armes de France, lorsque le gouverneur Ricaud s'y installa au nom de son maître Louis XII. Il ne reste rien non plus de l'*Annonciation* qui ornait les volets de l'orgue dans la cathédrale de cette ville, ni de ses décorations murales dans une chapelle de San Bernardino. De temps en temps il allait aussi revoir Crème, sa ville natale, qui n'a conservé plus heureusement ni les peintures de l'église San Giacomo que Civerchio dut faire vers 1510, ni celles de l'hôtel de ville dont il reçut la commande en 1526 et qui représentaient toutes les illustrations de la ville. Le tableau le plus ancien portant son nom, qu'on trouve à Crème, est, d'après les dernières recherches de MM. Crowe et Cavalcaselle, un *Saint Sébastien entre saint Christophe et saint Roch*, qu'on voit aujourd'hui sur un autel de la cathédrale, et qui fut commandé en 1518 par la famille Braguti. C'est le même style que dans les tableaux de 1504 à Brescia. Pour trouver des modifications appréciables dans l'exécution, plus de souplesse dans le dessin, plus d'agrément dans la couleur, il faut aller voir, si nous nous en rapportons à ces savants investigateurs, une *Madone entourée de Saints et d'Anges*, dans la vieille cathédrale de Palazzuolo, et un *Baptême du Christ*, provenant de l'église Santa Marta de Crème, dans la galerie Tadini à Lovere.

On ne saurait trop regretter que toutes les grandes peintures murales faites dans les églises de Milan par Vincenzo Civerchio aient été détruites ou détériorées d'une telle façon qu'il soit aujourd'hui bien difficile de se rendre compte des qualités remarquables qui établirent la renommée du peintre chez ses contemporains. Des fresques de San Eustorgio, si fort louées par Lomazzo et qui représentaient plusieurs scènes de la vie de S. Pierre martyr, rien n'a échappé à la destruction, que quatre figures de docteurs dans les pendentifs de la coupole; encore quelques connaisseurs refusent-ils de voir dans ces figures un ouvrage de Civerchio, croyant y retrouver la main de Foppa imitant les décorations de Mantegna dans la chapelle des Eremitani à Padoue. On a contesté de même les raisons traditionnelles qui ont fait attribuer à Civerchio les fresques de la chapelle de Saint-Antoine et le tableau de l'autel Obiani dans l'église de San Pietro in Gessate. En revanche on a retrouvé dans une maison de Crème, la Casa Carioni, autrefois Vilmarca, une série très-intéressante et très-authentique de quinze fresques sur le roman de Psyché qui dénote, chez le vieux maître, une étude fort attentive des illustres peintres de la nouvelle génération et en particulier de Jules Romain, chez lequel il retrouvait son goût pour les raccourcis audacieux, les surprises de perspective, les mouvements hardis des figures plafonnantes et fuyantes. Car, dit Lanzi, Civerchio fut admirable pour l'habileté avec laquelle il plaçait en haut ses figures.

S'il est vrai, comme l'affirme Lomazzo, que Civerchio peignait déjà en 1460, comme il est certain d'autre part qu'il vivait encore en 1539, on doit voir en lui un de ces Mathusalems de l'art qui jouèrent avec un pinceau au sortir de nourrice et ne cessèrent de peindre qu'à leur dernier soupir. Ces exemples de longévité ne sont pas rares dans l'Italie de la Renaissance et expliquent, en même temps que la persistance des traditions

particulières de telle ou telle école au milieu du mouvement général, ces anachronismes apparents dans la pensée et dans l'exécution des œuvres d'art, qui déroutent d'abord l'amateur perdu au milieu de cette production abondante des dernières années du xve siècle et des premières du xvie siècle, pendant lesquelles le triomphe éclatant de la génération nouvelle, entraînée à la suite de Léonard et de Raphaël, n'arrête pas encore les manifestations des champions du passé fidèlement et respectueusement attardés sur les traces de Mantegna, de Foppa et des Bellin.

Paris. Le *Musée du Louvre* possède un dessin de Civerchio.

Milan. Des grandes et nombreuses fresques que Civerchio fit dans l'église *Sant'Eustorgio*, on n'y voit plus, nous l'avons dit plus haut, que les *Quatre Docteurs*, dans la coupole de la chapelle de Saint-Pierre martyr. Dans l'église de *San Pietro in Gessate*, on a gratté dans ces dernières années le badigeon qui couvrait toutes les fresques signalées par les écrivains du xvie siècle comme des ouvrages du siècle précédent; les fresques de la chapelle Saint-Antoine, attribuées à Civerchio, ont été, comme les autres, rendues à la lumière, mais des juges très-compétents, MM. Crowe et Cavalcaselle, n'y veulent voir que des ouvrages de ses imitateurs ou élèves, Montorfano, Francesco di Vico ou autres.

Brescia. *Eglise San Barnaba*. Le *Christ mis au tombeau*, tableau sur bois signé : « OPUS VINCEN. CIV. DE. CREMA 1495. » Le Christ est soulevé au-dessus du tombeau par la Vierge et S. Jean, tandis qu'un peu plus bas S. Nicolas se tient sur un globe de cristal transparent au milieu duquel se tortille un petit démon. Un évêque et une sainte suspendent une couronne au-dessus de la tête du saint qu'adorent quatre anges. De chaque côté se tiennent S. Sébastien et S. Roch, au milieu d'un riche paysage.

Eglise Sant'Alessandro. La *Pieta*, conservée dans cette église, porte cette inscription « VINCENTIVS CREMENENS MDIIII. » Ce tableau, d'une facture assez négligée, porte bien pourtant l'empreinte de Civerchio, qu'on reconnaît à la richesse minutieusement détaillée du paysage, à la dureté du contraste entre les tons bruns de ses terrains et les tons verts de ses feuillages, à la sécheresse anguleuse et souvent un peu vide de ses draperies, à l'expression sérieuse et douloureuse de ses figures. Dans ce tableau, la Vierge, pressant contre son sein le corps de son Fils, dont la Madeleine embrasse en pleurant les pieds, est accompagnée de S. Paul, de S. Jean et d'Adam représentant le péché originel.

Eglise San Giovanni Evangelista. Le tableau qu'on montre dans la chapelle du Sacrement comme étant ds Giovanni Bellini, doit être attribué à Civerchio, suivant MM. Crowe et Cavalcaselle qui croient y reconnaître la main qui a peint la *Pietà* de Sant'Alexandro.

Crema. *Cathedrale*. C'est là qu'on garde le tableau d'autel sur bois, peint à l'huile, dont nous avons parlé ci-dessus : *Saint Sébastien entre saint Christophe et saint Roch*. Au bas se voit le monogramme du peintre, deux V entrelacés avec un C, avec la date « DXVIII, » et cette inscription : « Vicentius Civertus Crèmsis civis Brixie Donatus faciebat. » Les figures de ce tableau, qui fut commandé par la famille Barguti pour la somme de 29 ducats, sont de grandeur naturelle.

Casa Carioni, autrefois *Vilmarca*. Quinze scènes de la fable de *Psyché*. Le style de ces compositions, disent MM. Crowe et Cavalcaselle, ainsi que celui des médaillons d'hommes et de femmes qui font partie de la même décoration, semble prouver que Civerchio ne dédaignait pas de se servir des dessins de Jules Romain.

On signale encore dans la même ville, comme pouvant être attribués au même peintre, un groupe de trois anges à *Sant'Andrea* et une frise dans la *Casa Zurla*.

Lovere (province de Bergame). *Collection Tadini*. Le *Baptême du Christ*, qui se trouve dans cette galerie et qui fut fait pour l'église de Santa-Marta à Crème, est probablement la dernière peinture faite par Civerchio, car elle porte la date de 1529. « VICENTIVS CIVERCIVS DE CREMA CIVIS BRIXIE DONATVS FECIT I.D. XXXVIIII. » Le Précurseur et le Christ sont de grandeur naturelle; trois anges, debout près du fleuve, tiennent les vêtements; dans l'air plane le Saint-Esprit, entouré de chérubins. Une *Vierge entre S. Etienne et S. Laurent*, faisant partie de la même galerie où elle porte le nom de Carlo Urbino, élève de Civerchio, appartient aussi à ce dernier, car MM. Crowe et Cavalcaselle y ont retrouvé le monogramme du maître.

Palazzuolo. *Cathédrale*. *Madone entourée d'Anges et de Saints*. Tableau sur bois, figures de grandeur naturelle. Au-dessous la predella contient trois petites compositions : *Salomé présentant la tête de S. Jean Baptiste*, la *Déeollation de S. Jean Baptiste*, la *Nativité de la Vierge*. Dans le compartiment principal se trouve le monogramme de l'artiste avec cette inscription : « VICENTIVS CIVERCHIVS DE CREMA PINXIT MDXXV. »

AMBROGIO BORGOGNONE

NÉ EN 1440, MORT VERS 1530.

La biographie de ce noble artiste, qui représente à Milan, avec plus d'éclat que Civerchio, plus de constance que Zenale, les traditions heroïques et religieuses de l'art du xve siècle, est encore aujourd'hui fort obscure. Du temps de Lanzi, on en était réduit, sur son compte, à des conjectures si vagues que cet historien sagace de la peinture attribua les trois périodes de sa vie à trois artistes différents, et qu'il crut à l'existence contemporaine en Lombardie de trois peintres du nom d'Ambrogio : Ambrogio Borgognone, l'auteur des célèbres peintures de San Simpliciano, Ambrogio da Fossano, l'architecte et le décorateur de la Chartreuse

de Pavie, Ambrogio Egogni, l'imitateur de Léonard de Vinci dans les peintures de Nerviano. En réalité ces trois artistes ne forment qu'un seul et même personnage, qui tint une grande place dans son temps par la diversité de ses aptitudes, et qui, durant le cours de sa longue vie, subit quelques transformations qui rendent sans doute difficile la classification de ses œuvres, mais à travers lesquelles on peut suivre néanmoins le développement régulier d'une personnalité singulièrement attachante. Le débat a été définitivement clos par M. Villot qui, dans sa notice sur les tableaux du Louvre, a relevé les différentes signatures de Borgognone, *Ambrosius Fosanus*, *Ambrogio da Fosano Borgognone*, *Ambrosio Bgog*, *Ambrosii Borgognoni op's*, *op de Ambrogio de Fossano dicto Borgognono*, dont la dernière est décisive et prouve bien l'identité du peintre et de l'architecte.

Cet Ambrogio, dont le nom de famille est resté inconnu, était donc né à Fossano, dans le Piémont; mais d'où avait-il reçu ce surnom de Borgognone, le *Bourguignon*, qui lui est resté dans la postérité? Faut-il simplement y voir une allusion à l'origine française de sa famille? Faut-il au contraire, avec M. Rio, en tirer la présomption que l'éducation du peintre aurait été faite en France même, à cette école savante qui florissait alors dans la capitale des ducs de Bourgogne? Cette supposition sans doute n'a rien d'invraisemblable, mais M. Rio n'apporte aucune preuve à l'appui de son assertion, car ce n'est point une preuve que de constater certains rapports de style entre Ambrogio surnommé *Borgognone* et Francesco Raibolini surnommé *Francia*, le séjour du grand artiste de Bologne dans notre pays restant plus problématique encore qu'un voyage facile du peintre piémontais à Dijon.

L'auteur de l'*Art chrétien* risque beaucoup moins d'être contredit lorsqu'il ajoute que l'histoire d'Ambrogio Borgognone se confond en grande partie avec l'histoire de la Chartreuse de Pavie, commencée depuis 1396, mais qui ne fut réellement achevée que vers le milieu du XVI[e] siècle. S'il n'est pas bien sûr que ce fut lui, en 1473, qui donna le dessin de la célèbre façade du monument, il est au moins prouvé qu'en 1486 il y était déjà installé et avait déjà fourni à Bartolomeo da Pola des dessins pour les magnifiques marqueteries qui devaient orner les stalles du chœur. Le style de ces ouvrages est si ferme et si beau qu'on ne peut en attribuer l'invention qu'à un artiste déjà mûr, dans toute la force de l'âge, de l'expérience et du talent. La tradition assure d'ailleurs qu'Ambrogio avait travaillé déjà à la décoration du château de Milan, sous le règne de Galeazzo-Maria, c'est-à-dire avant 1476. Le grand tableau du *Crucifiement* qui se trouve dans la chapelle du Crucifix, porte la date de 1490. Le style en est vigoureux, dur et sec, comme le style de ses compatriotes élevés à l'école de Foppa dans l'admiration de Squarcione; la composition est excellente, et on remarque dans l'attitude et dans l'expression des personnages une sérénité simple et noble qui rappelle, en effet, le sentiment des figures de Francia, en même temps que le soin particulier apporté à l'exécution minutieuse d'un riche paysage y fait penser aux habitudes des écoles flamandes et bourguignonnes. La personnalité de l'artiste est déjà fortement accusée dans cet ouvrage, dont les caractères principaux, gracilité des corps, tendresse des visages, expression parlante des attitudes et des gestes, contraste souvent violent des chairs pâles et mates avec les costumes éclatants ou sombres, déploiement de grandes draperies simples et plates sur des fonds de paysage extrêmement étudiés et fourmillant de détails réels, se retrouvent dans presque toutes ses peintures postérieures, malgré les lentes modifications qu'apportèrent par degrés à son talent l'expérience personnelle et l'étude des illustres Ombriens et Florentins ses contemporains. « On peut, dans la Chartreuse, dit M. Rio, suivre d'une année à l'autre l'adoucissement graduel de ses types, d'abord roides et anguleux, sans qu'on puisse dire que la force soit jamais sacrifiée à la suavité. Les grandes fresques dont il décora les tribunes latérales ont la majesté des plus belles mosaïques, et l'on peut dire que l'art chrétien ne compte pas beaucoup de monuments plus grandioses. En même temps son type de Vierge est si pur et si gracieux, si supérieur à ce qu'il était dans ses premiers ouvrages, qu'il est impossible de n'y pas reconnaître l'influence du grand maître de l'École ombrienne, de Pérugin lui-même, qui était venu déposer dans l'église de la Chartreuse l'un des plus étonnants chefs-d'œuvre qui soient sortis de son pinceau et dans lequel surabondaient ces qualités idéales dont Ambrogio avait l'instinct sans avoir encore pu y atteindre. » Nous ajouterons que Borgognone nous paraît, dans ses prédilections, avoir remonté plus haut et plus loin encore, car

certaines de ses figures, sveltes, pieuses, souriantes, ont un air de si étroite parenté avec les naïves figures de Fra Angelico de Fiesole, qu'il est difficile de croire à une simple conformité d'esprit et de cœur entre les deux peintres religieux, et de ne pas supposer, que Borgognone ait été compléter ses études en Toscane, ou qu'il ait eu sous les yeux quelqu'un des chefs-d'œuvre de l'artiste chrétien par excellence. Il était d'ailleurs si fidèle admirateur des anciens maîtres qu'il tenait à leurs procédés presque autant qu'à leur esprit; il refusa longtemps de peindre autrement qu'à la détrempe, et lors même qu'il se résigna à employer la peinture à l'huile, il n'en usa pas autrement qu'il n'usait de la détrempe, cherchant toujours la simplicité des contrastes, la franchise des effets, procédant toujours par contours arrêtés et teintes plates.

Les grandes fresques dont il est parlé ci-dessus sont celles qui décorent les deux transepts de l'église de la Chartreuse; elles furent achevées entre 1490 et 1494, probablement avec l'aide de plusieurs collaborateurs ou élèves, car il n'est guère possible de supposer que Borgognone ait pu exécuter, lui seul, toutes les peintures dont il remplit, dans l'espace de dix ou quinze ans, toutes les parties du monument. Les chapelles Saint-Ambroise, Saint-Sirus, Sainte-Véronique, Santissima Annunziata, du Rosaire, les nefs, le chœur, le réfectoire, la sacristie, le cloître contiennent de lui des morceaux importants, fresques ou tableaux, qui dénotent une merveilleuse fertilité d'invention dans le domaine de la pensée religieuse. Pour mieux dire, Ambrogio avait accepté la tâche de décorer la Chartreuse tout entière, puisqu'il avait peint jusqu'aux tympans de la chaire, jusqu'à la bannière du couvent dont les lambeaux ont été emportés à Londres dans la National Gallery.

En 1494, Ambrogio quitta la Chartreuse pour se rendre à Milan, où il subit, comme tous ses confrères, le charme de Léonard de Vinci, et, sous cette influence bienfaisante, donna de plus en plus à ses compositions une grâce et une fraîcheur d'une exquise naïveté que personne autre que Luini ne posséda à cette époque au même degré. Les débris de fresques conservés à San Satiro où il travailla deux ans, la décoration de la sacristie de Santa Maria delle Passione, quelques fragments de peintures murales dans le cloître et dans l'atrium de Sant'Ambrogio, de délicieux petits panneaux qu'on voit à Lodi et qu'on a souvent attribués à Luini, marquent cette phase charmante d'un talent toujours noble, chaste, élevé. Mais c'est à Milan, dans le chœur de San Simpliciano, que Borgognone donna enfin la mesure de sa force, en peignant sous la demi-coupole, dans de vastes proportions, un *Couronnement de la Vierge* qui est non-seulement son chef-d'œuvre, mais encore l'un des chefs-d'œuvre de l'art chrétien. Ce n'est pas une médiocre surprise de retrouver, au seuil du XVIe siècle, dans une fresque décorative, toute la ferveur à la fois hautaine et douce qu'on respirait autrefois dans les œuvres pieuses du XIVe siècle, et de voir s'allier, dans une composition imposante, la grâce du naturalisme florentin avec la majesté de l'idéalisme byzantin. Le Père éternel, de grandeur colossale, portant le Saint-Esprit dans sa poitrine, sous forme de colombe, se tient au milieu de la voûte, comme il se dressait autrefois dans les graves mosaïques de Rome; de ses bras ouverts il bénit la Vierge agenouillée devant lui et Jésus-Christ, déjà ceint du diadème, qui couronne sa mère à son tour. Autour et au-dessus de ce groupe divin voltigent d'abord, sur trois rangs, des chérubins ailés, puis sur trois rangs encore s'avancent des anges en adoration, puis enfin, toujours sur trois rangs, d'autres anges chantent et jouent de divers instruments. On ne saurait décrire le charme ingénu et pénétrant de ces innombrables figures juvéniles ou enfantines dont le peintre a su varier avec une science délicate et naïve les attitudes et les gestes, pour les faire tous concourir à l'expression de la même extase discrète et joyeuse. Çà et là, quelques réminiscences de Fra Angelico de Fiesole, de Gentile da Fabriano, de Giovanni Bellini frappent sans doute les yeux, mais comme ces vieux maîtres ont été compris par Borgognone et avec quel amour il les a traduits! Au pied des trois figures gigantesques, sur le premier plan, se rangent des saints et saintes, des ermites, des veuves, des vierges, tous d'une taille humaine, par conséquent plus modeste. Lorsque nous avons vu cette fresque, il y a quelques années, dans cette foule de pieux personnages, une figure sombre, au nez d'aigle, enveloppée d'un chaperon, nous avait frappé sur la gauche; n'était-ce pas celle de Dante? C'est une impression plus qu'une conviction, mais ne semble-t-il pas bien naturel que l'homme qui conservait si fidèlement le culte de la foi antique et d'un art abandonné eût aussi consacré, pour le grand poëte du moyen âge, cette vénération qui se retrouve dans toutes les grandes âmes italiennes?

En 1497, on voit Borgognone aller à Lodi pour y décorer la tribune de l'église de l'Incoronata; il avait terminé ce travail en 1500, puisque Jacopo de' Motti et Antonio Cicognara furent alors, d'après des documents authentiques, chargés d'en faire l'expertise et de régler les honoraires de l'artiste. En 1503, il reçut la commande d'un grand tableau de maître-autel pour l'église San Spirito de Bergame. En 1516, sa présence à Milan est constatée par sa signature sur un acte public. En 1522 il fit pour l'église de l'Incoronata à Nerviano un tableau d'une exécution très-négligée, et qui semble indiquer un certain affaiblissement des forces, soit à cause de son grand âge, soit par suite de maladie. Cependant il se releva assez pour pouvoir, en 1524, couvrir de peintures le portique de San Simpliciano; Lanzi admirait beaucoup ces fresques, qui représentaient les divers épisodes de la vie de S. Syrus et qui ont été détruites dans la reconstruction de l'église. Selon Ticozzi, l'église de Cremena in Valsassina aurait même possédé une *Assomption* portant la date de 1535; mais ce tableau a disparu, et, en l'absence de preuves contraires, c'est déjà accorder à Ambrogio Borgognone une bien longue vie que de le croire encore vivant vers 1525 ou 1530.

Paris. *Musée du Louvre.* La *Présentation au temple.* Tableau sur bois. Figures petite nature vues jusqu'aux genoux. A gauche, la Vierge reçoit dans ses bras l'Enfant que lui remet le grand-prêtre Siméon. Derrière lui sont placés la prophétesse Anne et un autre personnage dont on ne voit que les têtes. La Vierge est accompagnée de S. Joseph portant deux colombes et d'une femme assistant à la cérémonie. Les têtes de la Vierge, de S. Joseph et du grand-prêtre sont nimbées. Collection de Napoléon III. Ce tableau, qui provient de la villa Melzi, a été acquis en 1863 de M. Mundler pour la somme de 7,000 fr. (Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée du Louvre, par Frédéric Villot, secrétaire général des Musées nationaux. 16e édition.) — La même collection s'est récemment enrichie d'un autre très-beau panneau de Borgognone représentant *Saint Pierre Martyr* debout près d'une dame donataire agenouillée.

Milan. La *Bibliothèque Ambrosienne* conserve un tableau sur bois à la détrempe que MM. Crowe et Cavalcaselle regardent comme un des premiers ouvrages de Borgognone. C'est une *Vierge* assise sur son trône ayant à sa gauche S. Ambroise, un évêque, S. Jérôme recommandant le donataire agenouillé, à sa droite deux saintes et deux saints dont l'un porte la mitre.

Eglise Santa Maria presso San Celso. Dans la première chapelle à gauche, en entrant dans cette église, on montre un grand panneau signé « OPA DE AMBROSIO DE FOSSANO DICTO BERGOGNONO. » Ce tableau, en très-mauvais état, représente deux séraphins et un jeune homme agenouillés devant le petit Enfant Jésus, qui gît sur le sol. Derrière est également agenouillée, en adoration, la sainte Vierge; S. Jean-Baptiste et un autre saint se tiennent debout à ses côtés. Le paysage est pittoresque et détaillé à la flamande.

Eglise Sant'Eustorgio. Sur l'autel de la chapelle Brivio se trouve une *Vierge sous un dais;* deux anges volant tiennent la couronne suspendue au-dessus de sa tête. Calvi suppose que ce tableau a dû être fait en 1485. C'était le panneau central d'un tryptique dont les deux volets, représentant S. Jacques et S. Ulrich, sont accrochés aux murs de la chapelle.

San Satiro. Borgognone avait travaillé pendant deux ans dans cette église, qu'il orna de nombreuses peintures aujourd'hui totalement détruites, à l'exception d'un fragment de fresque retrouvé sous le badigeon en 1857 et représentant *Trois Saintes* dans des niches. Ce morceau intéressant, et qui fait singulièrement regretter la perte du reste, est signé: « AMB...OSII B.....ORGOGNONI 14.......

San Simpliciano. Le célèbre *Couronnement de la Vierge* dont nous avons donné plus haut la description, orne encore la demi-coupole de cette église, et, bien que cette fresque soit détériorée, elle est encore d'un effet saisissant. Rosini en a donné une gravure au trait dans l'atlas de son histoire (Tavola CL).

Santa Maria della Passione. C'est dans la sacristie de cette église qu'on peut admirer le talent de Borgognone comme décorateur. Le plafond rectangle qu'il y peignit se compose d'un fond de ciel étoilé bordé d'une *grecque* coupée par des médaillons contenant des figures d'anges. Au-dessous, sur la partie concave qui réunit le plafond à la muraille, se déroule une série de lunettes, au nombre de vingt-huit, dans chacune desquelles est représenté à mi-corps un frère de l'ordre de Saint-Jean de Latran. « Tout ce qui reste, ajoutent MM. Crowe et Cavalcaselle à qui nous empruntons cette description, est peint d'après nature et très-bien rendu; l'exécution est résolue, dans la dernière manière de Borgognone, manière très-luinesque. » La même église possède encore dans ses chapelles neuf panneaux représentant des saints et des saintes, de la meilleure époque du peintre, mais presque tous malheureusement en très-mauvais état.

Eglise de Sant'Ambrogio. Le Christ ressuscité qui se trouve dans le chœur de cette église, et le *Christ disputant avec les docteurs* qui se voit dans l'atrium, peintures de la dernière manière de Borgognone, ont de tels rapports avec les ouvrages de Luini qu'on les a fréquemment attribuées à cet aimable peintre.

Chartreuse de Pavie. Nous avons vu que le *Crucifiement* qui orne la chapelle du Crucifix dans l'église de la Chartreuse est un des ouvrages les plus importants du maître. Ce tableau, qui fut payé à l'artiste 100 ducats ou 500 livres, est signé de cette façon : AMBROSIVS FOSANUS PINXIT 1490 MAJI 14. De la même année probablement datent le tableau sur le maître-autel de la chapelle Saint-Ambroise qui représente *Saint Ambroise sur un trône* entre saint Marcellin et saint Protais d'un côté, saint Satire et saint Gervais de l'autre, et celui de la chapelle *Saint-Sirus*, où l'on voit le Saint de ce nom entre saint Théodore, saint Laurent, saint Invenzio, saint Etienne. Ce dernier tableau est beaucoup mieux conservé que le premier et montre Borgognone imitant avec succès Pérugin. Au plafond de cette même chapelle Saint-Sirus, Borgognone a peint à fresque, en les mêlant à la décoration générale, les figures des patriarches Abraham,

Isaac, Jacob, Joseph. On retrouve encore son style de cette époque dans un *Saint Augustin* à la vieille sacristie, dans les *Quatre Docteurs* à mi-corps et les *Quatre Evangélistes* qui se trouvent dans deux chapelles, dans le *Saint Pierre et saint Paul* et les *Anges en prière* de la nouvelle sacristie. Les fresques les plus importantes de Borgognone se trouvent, nous l'avons dit, dans les deux ailes du transept. Dans l'aile du sud, ce sont des *Anges* rangés de chaque côté de la fenêtre, et au-dessous la *Vierge entre Saint Jean-Baptiste, saint Jérôme, saint Benoît, saint Bernard,* adorée par Gian Galeazzo Visconti et ses trois fils Philippe, Gabriel, Galeazzo; dans l'aile du nord, au-dessous de la fenêtre, c'est le *Couronnement de la Vierge* avec saint Georges et saint Fortunat revêtus d'armures, saint Pierre martyr et saint Ambroise, adorés par les ducs François Sforza et Ludovic le More. Il faut ajouter encore à cette longue liste : une *Madone adorant l'Enfant-Jésus* dans la chapelle de Sainte-Véronique, une *Vierge entre deux saintes* dans le grand cloître, une *Vierge allaitant l'Enfant* et *Vingt-deux médaillons de Saints, de Docteurs, d'Evêques* dans le réfectoire, et un grand nombre d'autres peintures moins importantes éparses sur tous les murs de ce vaste couvent.

Pavie. On montre dans la *Collection Bottigella* un grand tableau de maître-autel, la *Vierge avec saint Benoît, saint Etienne, saint Jean-Baptiste et un autre Saint,* qui a toujours été attribué à Borgognone. Cependant MM. Crowe et Cavalcaselle émettent des doutes sur la vraisemblance de cette attribution et croient voir dans cette peinture la main d'un certain De Rossi, peintre de Pavie, qui imita Luini à s'y méprendre, et qui, selon ces érudits, serait peut-être aussi l'auteur de deux tableaux portant au *Musée de Turin* les nos 38 et 48, tableaux également catalogués sous le nom de Borgognone.

Lodi. L'*église de l'Incoronata* possède les plus charmants tableaux de chevalet qu'ait faits Borgognone. Ce sont des *predellas* de petite dimension, peints à l'huile, d'une exécution très-soignée, très-délicate, très-achevée. Ce sont la *Visitation*, la *Présentation au temple*, l'*Annonciation*, l'*Epiphanie.* Lorsque Borgognone fit ces tableaux, il s'était déjà profondément pénétré du génie de Léonard, et c'est là vraiment qu'on admire cette fraîcheur et ces grâces si naïves qui l'ont fait parfois comparer à Bernardo Luini.

Bergame. *Eglise San Spirito.* C'est là que se trouve le grand tableau de maître-autel commandé à Bergogne en 1508, ainsi que le prouve l'inscription suivante : *Dominicus Tassus et pure et caste dicavit MD VII.* C'est une *Vierge sur son trône,* adorée par les apôtres, ayant à ses côtés saint Jean-Baptiste et saint Augustin.

Londres. — *National Gallery.* N° 298. Le *Mariage de sainte Catherine d'Alexandrie.* Tableau important provenant de la chapelle del Rebecchino, dépendante autrefois de la Chartreuse de Pavie. Acheté à Pavie, dans la collection Carlo Taddeo, en 1857. — Les nos 779 et 780, représentant des *Portraits de famille* (hommes et femmes), sont deux fragments de la bannière en soie de la Chartreuse de Pavie dont nous avons parlé; ils furent achetés à Milan en 1867. Le troisième fragment, représentant *Dieu le Père,* se trouve dans la collection Bertini à Milan.

BERNAZZANO

FLORISSAIT VERS 1515.

La plupart des peintres de l'École milanaise aimaient, on le sait, à placer leurs figures au milieu de beaux paysages, et leur éducation était si complète qu'ils réussissaient d'ordinaire aussi bien dans la représentation de la nature extérieure que dans l'interprétation de l'âme humaine. Ce n'est que par exception qu'on peut signaler, à cette époque, un artiste enfermé dans quelque genre spécial et restreint, portrait, ornement ou paysage. Bernazzano fut une de ces exceptions ; il paraît s'être consacré exclusivement à la peinture de paysage, dans laquelle il réussit à merveille. On était d'ailleurs si loin de songer alors à la séparation des genres, que Bernazzano n'osa presque jamais travailler sans un collaborateur pour les figurines qui devaient animer ses fonds de verdures et de montagnes. Ce collaborateur fut le plus souvent Cesare da Sesto, son compagnon d'études et son intime ami. Parfois c'était Bernazzano qui faisait l'ouvrage principal, et Cesare se contentait de grouper, dans ses paysages, des scènes joyeuses ou dramatiques, empruntées tantôt à l'histoire sacrée ou profane, tantôt à la mythologie. Ces scènes paraissent avoir été souvent d'un goût assez libre, qui offensait la piété de Lomazzo, d'ailleurs grand admirateur du peintre. Parfois, au contraire, Bernazzano était appelé par son ami pour compléter, par l'agrément des détails rustiques, les grands tableaux d'église qu'il venait d'achever. On racontait de son temps des légendes dans le goût de celles qui avaient couru en Grèce au sujet des tableaux en trompe-l'œil de Zeuxis et d'Apelles, « dont Bernazzano, dit Lanzi, a renouvelé les prodiges. » C'est ainsi qu'en faisant le paysage du *Baptême du Christ* par Cesare da Sesto, il s'était amusé à peindre, au premier plan, au bas de la toile, quelques oiseaux en train de picorer; le tableau ayant été exposé au soleil, de vrais oiseaux y furent trompés et volèrent à tire d'ailes vers les compagnons qu'ils y croyaient retrouver. Une autre fois qu'il avait, sur le pied d'un mur, peint une touffe de fraisiers, des paons vinrent becqueter la muraille avec tant d'acharnement, qu'elle en fut toute détériorée. Lomazzo fait le plus grand éloge de Bernazzano dans son chapitre « De la Composition des paysages, » où il passe en

revue la plupart de ses contemporains, en énumérant les spécialités dans lesquelles ils se sont distingués. Selon lui, c'est surtout dans la représentation vive et énergique des rochers, des montagnes, des herbes et des fleuves qu'excellait Gaudenzio Ferrari; mais les Dosso Dossi, de Ferrare, étaient les premiers pour montrer « des fuites de bois éclairés par des lueurs de soleil. » Giorgione de Castelfranco, l'illustre Vénitien, lui, faisait tout ce qui lui plaisait et de la plus belle façon, « *cio che egli voleva con bellissima maniera,* » les arbres et les fruits, les montagnes et les eaux; ce que le naïf Lomazzo admire surtout en lui, c'est l'art avec lequel il montre « les poissons courant sous les ondes claires. » Quant à Bernazzano, ajoute-t-il, il fut unique pour représenter, entre autres choses, le sable fin, *minuta arena.* Les tableaux de Bernazzano sont extrêmement rares, ou du moins la plupart ne portent que le nom de Cesare da Sesto, ou celui de quelque autre élève de Léonard qui en peignit les figures.

FRANCESCO MELZI

NÉ EN 1492, MORT VERS 1560.

Francesco Melzi, sorti d'une des plus nobles et des plus riches familles du Milanais, s'attacha de bonne heure à Léonard de Vinci, qui lui voua, de son côté, une affection paternelle et l'emmena dans tous ses voyages, durant la dernière période de sa vie agitée. Ce furent d'abord sa beauté et sa grâce qui lui attirèrent la sympathie de l'illustre vieillard, et le dévouement du disciple récompensa dignement la bienveillance du maître. Lorsque Léonard se décida, sur l'invitation pressante de François I[er], en 1516, à venir s'installer en France, Melzi n'hésita pas à l'accompagner; ce fut lui qui eût la douleur de recevoir son dernier soupir, au manoir du Clou, près Amboise, et l'honneur d'être désigné comme héritier de tous ses dessins et de tous ses manuscrits. La lettre simple et touchante par laquelle Melzi annonce la mort de son maître nous a été conservée : « Je pense que vous savez déjà la mort de maître Léonard, votre frère et le mien, et aussi mon excellent père. Il me serait impossible d'exprimer la douleur que j'ai ressentie de cette mort; tant que mes membres se soutiendront, je garderai en moi une perpétuelle misère, et avec raison, car il me portait constamment une affection ardente et entière, *svviscerato et ardentissimo amore.* Il n'est personne qui n'ait déploré la perte d'un homme tel que la nature n'a plus la force de produire son pareil. »

Après la mort de Léonard, Melzi revint à Milan, dans sa famille, et il ne semble plus avoir, dès lors, quitté la Lombardie. Quand Vasari l'alla voir, en 1556, pour lui demander des renseignements sur son maître, il trouva en lui « un beau et noble vieillard, qui lui montra avec une généreuse bienveillance tous les papiers précieux qu'il conservait comme des reliques ainsi que le portrait de Léonard, de bienheureuse mémoire. » Ce culte exclusif ne pouvait manquer d'avoir une grande influence sur le talent de Melzi; de tous les élèves du Vinci, il est en effet celui qui se rapproche le plus du maître. Comme il était fort riche et ne travaillait qu'à ses heures, il laissa peu d'ouvrages; encore ces ouvrages furent-ils presque tous attribués à Léonard. Cependant, au XVIII[e] siècle, le duc de Saint-Simon, à Paris, possédait dans son cabinet une *Flore* qui portait la signature de Melzi; Mariette, qui vit ce tableau en 1707, dit qu'il l'aurait pris pour un Léonard. On ne sait ce qu'est devenue cette *Flore*, le pendant peut-être de la *Pomone* du Musée de Berlin, qui, assise sous un ormeau chargé de pampres, une corbeille de fruits dans les mains, écoute les galanteries du dieu Vertumne. Dans la villa de la famille Melzi, à Vaprio, sur la route de Milan à Bergame, se voient encore les fragments d'une *Vierge* colossale, peinte à fresque sur une muraille aujourd'hui coupée par un escalier, qu'on peut raisonnablement attribuer à Francesco Melzi, bien que la tradition y veuille voir une œuvre de Léonard de Vinci lui-même, faite en reconnaissance de l'hospitalité qu'il avait reçue dans la maison. Suivant Lomazzo, Melzi était aussi un excellent miniaturiste; c'est sous ce titre que Baldinucci le range dans ses biographies.

MARCO DA OGGIONE

NÉ VERS 1480; MORT EN 1530.

Il est à remarquer que la plupart des élèves de Léonard de Vinci, à l'exception de Bernardino Luini, qui d'ailleurs ne paraît pas avoir reçu son enseignement direct, abandonnèrent promptement le grand art de la fresque et déployèrent surtout leur talent dans l'exécution des tableaux destinés à la décoration des églises et des palais. Marco da Oggione, ou Uggione, ou même Uglone, d'après Lanzi, qui doit son nom au petit village d'Uggione, près de Milan, où il naquit, forme un contraste intéressant avec ses condisciples par la hauteur de ses ambitions et la singularité de son talent. Entré tout enfant à l'école de Léonard, il acquit de bonne heure une grande habileté de main, en exécutant des copies très-soignées d'après les ouvrages les plus considérables du maître, et en particulier d'après la fameuse *Cène* de Sainte-Marie des Grâces, alors dans tout son éclat, qu'il reproduisit plusieurs fois. La plus célèbre de ces copies, qui appartenait autrefois à la Chartreuse de Pavie, se trouve aujourd'hui à l'Académie royale de Londres. Cette copie est sans doute bien inférieure à l'original, tel qu'il devait être à cette époque; Marco eut toujours la main pesante, même en copiant son maître, dont il ne pouvait rendre les délicieux modelés dans toute leur délicatesse, les harmonieux clairs-obscurs dans toute leur suavité ; malgré ces imperfections probables, son œuvre n'en reste pas moins la plus précieuse des reproductions de ce chef-d'œuvre sans pareil, qui résista par malheur si peu de temps aux injures de l'atmosphère et aux insultes des hommes. On y admire surtout le caractère des têtes, et le graveur Bossi dut y avoir recours plus d'une fois pour s'éclairer dans ses recherches, lorsqu'il entreprit la grande planche de la *Cène*. Une seconde copie, provenant du couvent de Saint-Barnabé, d'une valeur moindre et dans un état de dégradation qui la rend presque méconnaissable, a trouvé asile au musée Brera.

Tandis que ses camarades, Melzi et Salaïno, par exemple, cherchaient dans les esquisses du maître des sujets de compositions tendres et de figures gracieuses, Marco d'Oggione, plus hardi dans ses conceptions, plus rude dans son exécution, entreprenait de tous côtés de grandes fresques héroïques et dramatiques sur les murailles des couvents ou églises de Milan. Bien qu'il ait beaucoup travaillé, un très-petit nombre de ces fresques ont échappé aux ravages du temps. Le couvent Santa-Maria della Pace, où Vasari et Lanzi admirèrent une suite considérable de peintures qui, au XVIIIe siècle, conservaient encore la précision de leurs contours et la vivacité de leurs couleurs, a été transformé ou détruit, et le musée Brera n'a pu recueillir que des fragments. Quant au grand *Crucifiement* qui se trouvait dans le réfectoire de ce même couvent et que Lanzi regardait comme un des chefs-d'œuvre de l'école lombarde, tant pour la beauté de l'invention que pour la grâce des figures, ce n'est plus aujourd'hui qu'une ruine, devant laquelle il est difficile de ressentir la surprise et l'admiration qu'éprouvèrent, pendant longtemps, les amateurs de peinture qui retrouvaient là dans la variété des attitudes, dans la noblesse des expressions et jusque dans le dessin des chevaux, le grand, esprit de Léonard. Bossi jugeait même ce *Crucifiement* si supérieur à tous les tableaux signés par Marco, qu'il refusait d'y voir son ouvrage ; mais on ne saurait le suivre dans ce doute. L'attribution de cette fresque n'a jamais été contestée, et la différence qu'on peut trouver entre elle et d'autres œuvres du même maître s'explique aisément par la différence qui existe entre le talent du fresquiste et celui du peintre de chevalet. Marco d'Oggione n'est pas le seul, au XVIe siècle, qui excella dans la peinture monumentale, d'exécution large et rapide, sans pouvoir s'approprier aussi heureusement les procédés de la peinture à l'huile, qui exige un travail plus minutieux, plus patient, plus délicat. Dans ses tableaux, Marco d'Oggione a l'air de se sentir à la gêne, comme un homme accoutumé à vivre au grand air qu'on enferme dans une chambre trop étroite; il est souvent lourd, pâteux, dur et sec, comme les vieux maîtres de Milan, dont il rappelle plus d'une fois les nobles gaucheries; ce n'est qu'en face d'une muraille libre qu'il se sent rendu à lui-même et qu'il laisse courir légèrement son pinceau, avec la souplesse et l'aisance d'un véritable élève de Léonard. Parmi ses peintures de Santa-Maria della Pace, les morceaux les plus célèbres étaient, après le *Crucifiement*, les *Noces de Cana* et une *Mort de la Vierge*. Il avait aussi travaillé dans l'église de Santa-Eufemia, au couvent des religieuses

de Santa Marta, dans l'église de San Paolo in Compito et à la Chartreuse de Pavie, où on voit de lui plusieurs tableaux, et où se trouvait, nous l'avons dit, sa fameuse copie de la Cène.

Paris. — *Musée du Louvre* : Une *Sainte Famille* (nº 430). A gauche, sainte Anne et saint Joachim; au milieu, la Vierge, et à droite saint Joseph sont en adoration devant l'enfant Jésus, qui est assis par terre et refuse au jeune saint Jean l'oiseau qu'il tient à la main. Sur un plan plus éloigné, des bergers contemplent avec étonnement trois anges qui célèbrent dans le ciel les louanges du Seigneur, et le pasteur conduisant l'âne et le bœuf dont l'haleine servit à réchauffer Jésus lorsqu'il vint au monde. Ce tableau appartenait autrefois au musée Brera; il fut acquis en 1812 par le Musée français moyennant un échange autorisé par le gouvernement. Deux autres tableaux importants et mis sous la rubrique, *Ecole de Léonardo da Vinci*, peuvent être aussi attribués, dans la même collection, à Marco d'Oggione. Ce sont : 1º *La Vierge, l'enfant Jésus, sainte Elisabeth, saint Jean et saint Michel* (nº 487), tableau fameux sous le nom de la *Vierge aux balances*, qui a été aussi attribué à Salaïno; 2º une copie de la *Cène*, d'un tiers moins grande que la fresque originale (nº 486), mais d'une exécution identique à celle de la copie de Londres, copie extrêmement précieuse, dit le catalogue, parce que, sauf la dimension, elle reproduit scrupuleusement la composition de Léonard dans les moindres détails. Elle fut commandée pour la chapelle du château d'Ecouen par le cardinal de Montmorency.

Milan. — Le *musée Brera* possède plusieurs fragments des fresques de Marco d'Oggione à Santa Maria della Pace : Nº 14. *La Mort de la Vierge*, avec plusieurs apôtres et les saintes femmes. Nº 21. *Saint Christophe*. Nº 22. *Apôtres*, fragment se rapportant au nº 14. Nº 32. *Adam et Eve dans le paradis terrestre*. Quelques-uns des tableaux, signalés dans les notices de Vasari, de Baldinucci, de Lanzi, sont anssi entrés dans cette galerie. Tels sont, par exemple, (nº 319) *la Vierge tenant l'enfant Jésus, entre S. Jean Baptiste, S. Paul et un ange*, qui se trouvait autrefois dans l'église San Paolo in Compito; (nº 450) *les Archanges Michel, Gabriel, Raphaël, vainqueurs de Satan*, qui provient de l'église Santa Marta. On y voit en outre une *Assomption* (nº 458), la copie de la *Cène* de Léonard dont nous avons parlé (nº464), qui appartenait autrefois à Saint-Barnabé, et une autre copie à fresque de la *Cène*, un peu moins grande que l'original et que la copie de Londres, mais plus grande que la copie du Louvre, provenant d'un monastère à Castellazzo di Vigentino. Le *Guide de Milan* signale, comme existant encore dans l'église de Santa-Eufemia, *une Vierge avec des saints et des saintes*.

AURELIO ET EVANGELISTA LUINI

FLORISSAIENT VERS 1560, VIVAIENT ENCORE EN 1584.

Lomazzo, dans son *Traité de la peinture* qui parut en 1584, cite Aurelio et Evangelista Luini, tous deux fils de l'illustre Bernardino Luini, parmi les meilleurs artistes du temps. Evangelista, qu'on croit le cadet, fut surtout un ornemaniste ingénieux et fertile; Aurelio, qui imitait son père et traita quelques grands sujets d'histoire religieuse, jouissait d'une sérieuse réputation comme anatomiste; il paraît d'ailleurs avoir abordé presque tous les genres, car ses contemporains estimaient beaucoup ses paysages et le regardaient comme un maître dans l'art de la perspective. Lomazzo raconte à ce sujet une anecdote curieuse et qu'il est bon de citer, parce qu'elle montre que les discussions au sujet de l'art sont les mêmes dans tous les temps. Aurelio Luini peignait, paraît-il, tout d'abord ses paysages à la façon des vieux maîtres lombards, détaillant minutieusement chaque objet, comptant l'herbe brin à brin, les villages pierre par pierre et sèchement; mais, un jour, il se rendit chez Titien et lui demanda son avis sur la façon de peindre les arbres sur les fonds. « Titien lui donna d'abord d'excellentes raisons pour lui prouver qu'il fallait éclairer les feuillages par les fonds (mot à mot, éblouir les feuillages par les fonds, *abbagliare le frondi col campo*), et finit par lui montrer un de ses admirables paysages qu'il avait chez lui. Au premier coup d'œil, Aurelio jugea que ce tableau n'était qu'une masse emplâtrée, *cosa empiastrata*, mais, ayant fait quelques pas en arrière, il lui parut peu à peu, de loin, que le soleil resplendissait à travers la toile, éclairant les circuits des routes qui fuyaient de droite et de gauche, de telle sorte qu'il dut avouer n'avoir jamais vu, en fait de paysages, une chose plus précieuse au monde. »

Cette diversité d'aptitudes procura à Aurelio Luini des commandes importantes et nombreuses qu'il exécutait avec une facilité extraordinaire et lui mérita l'épithète du peintre prêt à tout, *prontissimo pittore*. Lomazzo n'hésite pas à le mettre au premier rang parmi ses contemporains et le cite comme le plus heureux imitateur du style de Polydore de Caravage, en donnant comme exemple une vaste fresque sur la façade de la Miséricorde; mais on sait qu'il faut toujours un peu rabattre des éloges de Lomazzo, lorsqu'il s'agit d'un Milanais. En réalité, Aurelio Luini est un imitateur, un peu pâle et souvent affecté, de la manière

facile, libre, gracieuse de son père; c'est un homme de pratique, habile et érudit, mais sans originalité, et qui ne prend pas toujours la peine de dissimuler la vulgarité de ses conceptions et le sans-gêne de ses emprunts. Au dire de Lanzi, sa meilleure peinture serait son *Baptême du Christ* à l'église San-Lorenzo; là vraiment l'ouvrage est digne du grand nom qu'il porte.

Aurelio Luini eut pour élève un peintre très-laborieux dont on trouve beaucoup d'œuvres à Milan, Pietro Gnocchi, qui fit souvent preuve d'un goût plus éclairé et plus délicat que son maître. Suivant une habitude du temps dont nous avons de nombreux exemples, ses contemporains lui donnèrent quelquefois le nom de son maître et l'appelèrent Pietro Luini, ce qui paraît l'avoir fait prendre à tort pour un membre de la famille des Luini. Son tableau le plus célèbre était un *Saint Pierre recevant les clefs*, dans l'église de Saint-Victor.

Milan. — Le *musée Brera* possède une fresque importante d'Aurelio Luini, qui provient de l'église de San-Vincenzino : le *Martyre de saint Vincent, diacre*. Dans l'église de San Tomaso in Terra Mala, se trouve un *Christ apparaissant à la Madeleine*. A San Maurizio Maggiore, où il travailla certainement beaucoup, sous la direction de son père, avec tous les autres élèves de Bernardino, non-seulement aux compositions figurées, mais encore à l'ornementation architecturale, Aurelio a peint, pour sa part personnelle, un *Saint Etienne* et un *Baptême du Christ*. Le *Guide de Milan* signale encore : dans l'église de *San Barnaba*, première chapelle à droite, un *Christ mort*; des fragments de fresques décoratives dans les cours du *palais Marino*, aujourd'hui palais Municipal.

GIOVANNI BATTISTA DELLA CERVA

NÉ EN 1500; MORT EN ......

Gaudenzio Ferrari fut, dans le Milanais, le chef d'une école importante, où les traditions locales se maintinrent avec plus de persistance que dans l'école de Léonard, et qui ne tarda pas à supplanter celle-ci. Giovanni Battista della Cerva fut, avec Bernardino Lanini, le plus vigoureux parmi les élèves du maître de Verceil, et, bien que ses œuvres soient rares, on peut le considérer comme un des artistes les plus intéressants de cette époque de transition qui précède à Milan l'arrivée des Procaccini et l'invasion des peintres étrangers. Lanzi estime que, si tous ses tableaux avaient la valeur d'une *Apparition de Notre-Seigneur à ses disciples* qui se trouvait dans l'église de San Lorenzo, Giovanni Battista della Cerva pourrait être mis au rang des plus grands maîtres. C'est dans cette œuvre qu'on trouve surtout les qualités qui lui acquirent une prompte réputation, l'animation des visages, la noblesse des expressions, la vivacité et l'harmonieuse distribution des couleurs. Les détails biographiques manquent absolument sur son compte; d'après la rareté de ses ouvrages, on peut croire qu'il mourut jeune; on sait toutefois qu'il fut non-seulement un praticien habile, mais encore un savant théoricien. Lomazzo, son élève, reconnaît qu'il a reçu de lui les préceptes d'art développés dans son *Traité de la peinture*, publié en 1584. On trouve le portrait de Giovanni Battista della Cerva dans les fresques de la chapelle Sainte-Catherine à San Nazzaro, où son condisciple, Bernardino Lanini, le peignit se disputant avec leur maître commun, Gaudenzio Ferrari (*Vid. Lomazzo*, liv. VI, chap. XXXVII.)

BERNARDINO LANINI

NÉ EN 1510; MORT EN 1580.

Pendant que G. B. della Cerva répandait à Milan le goût du style expressif et coloré qu'il avait puisé dans l'enseignement de Gaudenzio Ferrari, Bernardino Lanini, né à Verceil comme Gaudenzio et son élève le plus cher, conservait dans son pays même les traditions de leur commun maître. Les premières œuvres qu'il exposa se distinguent à peine de celles de Gaudenzio; telle est, en particulier, la belle *Pietà* qu'il fit en 1547 pour l'église de San-Giuliano, et qui pourrait être attribuée à Gaudenzio si le peintre n'avait pris soin de la dater et de la signer. Les seules différences qu'un œil attentif y puisse signaler sont un peu d'incertitude dans le dessin et moins de vigueur dans les modelés. Peu à peu, néanmoins, par la pratique consciencieuse de son art et l'étude constante de la nature vivante, d'après les conseils mêmes de son maître, Lanini, devenu plus indé-

pendant, développa une véritable originalité et put passer avec raison pour un des artistes les plus complets de la Lombardie.

Une imagination chaleureuse et riche prédisposait ce maître à la conception des sujets vastes à nombreux personnages qui conviennent à la peinture monumentale. C'est dans l'église Saint-Christophe de Verceil, où il eut l'honneur de collaborer avec Gaudenzio, chargé en 1530 de décorer à fresques les murailles de la nef et du chœur, c'est aussi dans l'église de San Nazzaro à Milan, où il peignit, dans l'oratoire, la Vie de sainte Catherine, qu'il faut étudier le talent facile et sympathique de Lanini. Ces dernières peintures furent celles qui établirent sa renommée; Lomazzo en parle avec enthousiasme, et, deux siècles après, Lanzi écrit encore : « C'est une peinture excellente, pleine d'animation pittoresque dans les visages et dans les mouvements, chaudement colorée, dans le goût du Titien; la figure de la Sainte, toute remplie de grâce, rappelle un peu Guido Reni, et la troupe des anges n'est pas inférieure aux anges de Gaudenzio; si cette œuvre laisse quelque chose à désirer, c'est seulement dans l'étude des draperies qui sont un peu négligées. » Bien qu'il séjournât le plus souvent à Verceil, Bernardino Lanini travailla beaucoup à Milan et dans toutes les villes d'alentour, à Novare, par exemple, où il peignit, dans la cathédrale, des Sibylles et un Père éternel fort admirés par ses contemporains, avec quelques épisodes de la vie de la Vierge « qui aujourd'hui, dit Lanzi, bien que la peinture soit très-détériorée, enchantent pourtant encore par la poésie de l'expression et la clarté du dessin. » Il faut ajouter, d'ailleurs, que, malgré son attachement aux traditions de la vieille école locale, Lanini, en homme intelligent, ne se fit pas faute d'étudier Léonard de Vinci, et de tirer son profit de cette étude. Lanzi signale, comme une preuve de ses recherches dans cet ordre d'idées, un *Christ au tombeau* entre deux anges possédé par l'église de Saint-Ambroise, tableau d'un magnifique dessin, d'un étonnant relief, d'une expression puissante, l'un des ornements les plus précieux de cette riche basilique, où se trouvent encore, de la main de Lanini, des fresques très-intéressantes dans la chapelle même où Luini fit son *Martyre de saint Georges*.

Bernardino eut deux frères, Gaudenzio et Girolamo, qui jouirent aussi d'une certaine réputation comme peintres, mais qui ne se dégagèrent pas comme lui de l'imitation et se contentèrent de rappeler de loin, par une certaine vérité d'expression et quelque vivacité de coloris, le frère illustre dont ils suivaient péniblement les traces, sans égaler jamais sa science comme dessinateur. Ils ne travaillèrent d'ailleurs qu'à Verceil, et ce n'est guère que là qu'on trouve leurs œuvres. Les deux gendres de Lanini furent aussi peintres; l'un d'eux, Soleri, appartient à l'école piémontaise; mais le second, Giovanni Martino Casa, de Verceil, s'établit à Milan et devint un bon praticien dans la manière de son beau-père.

Milan. — Le *musée Brera* a recueilli un fragment de fresque provenant du couvent de Sainte-Marthe représentant : *Un concert exécuté par trois anges* (nº 15); une *Sainte Marthe* (nº 58), et une *Sainte Marie-Madeleine* (nº 60), qui ont la même origine. Cette galerie ne possède qu'un seul tableau de Lanini : *Une Madone entre sainte Marthe, saint Joseph et deux autres personnages, accompagnés par deux anges*. Dans la ville même on montre un certain nombre de fresques et tableaux qui portent son nom, par exemple, à *Saint-Ambroise*, les peintures dont nous avons parlé.

Verceil. — Bien que les fresques importantes dont Gaudenzio Ferrari et Lanini ornèrent l'église de *Saint-Christophe* soient en partie dégradées, elles attirent encore justement les voyageurs. La *Consécration de saint Lazare* et l'*Assomption de sainte Madeleine* dans la troisième et la quatrième chapelle de gauche sont attribuées à Lanini. Dans la fresque de l'*Adoration des Mages*, Gaudenzio Ferrari a placé le portrait de Lanini, son élève, à côté du sien propre et de celui de Giovenone, son maître. On voit aussi, dans la sacristie de la même église, une *Vierge et plusieurs saints*, également de Lanini. Les Guides indiquent encore, comme une œuvre importante de Lanini, des fresques décoratives dans la *Casa Mariano*.

Novare. — La *cathédrale* de cette ville possède une *Adoration des Mages*. On signale encore des peintures du même maître dans l'église de Santa Marta.

Borgo Sesia, près Varallo. — L'église de cette petite ville possède un tableau de maître-autel avec cette inscription : « *Bernardinus Pausillum hoc quod cernis effigiabat* 1539. »

Londres. — La *National Gallery* a acheté en 1863 une *Sainte Famille* de Lanini, tableau important catalogué sous le nº 700. La Sainte Famille est entourée de Ste Madeleine, du pape Grégoire le Grand et de S. Paul présentant une pomme à l'enfant Jésus. — Les figures sont de grandeur naturelle. — Signé dans un cartel : « *Bernardinus effigiabat* 1543. »

GIOVANNI PAOLO LOMAZZO

NÉ EN 1538, MORT EN 1600.

Giovanni Paolo Lomazzo, né à Milan, élève de G. B. della Cerva, est moins connu par ses peintures que par ses deux célèbres livres sur l'art : le *Trattato della Pittura, Scoltura et Architettura*, imprimé en 1584, et

l'*Idea del Tempio della Pittura*, publié quelques années après. Frappé de cécité à trente-trois ans, cet artiste érudit, qui avait employé sa laborieuse jeunesse en voyages d'études à travers l'Italie, porta toute la vigueur de son intelligence sur les théories de l'art qu'il ne pouvait plus pratiquer. L'isolement auquel le condamnait son infirmité eut pour conséquence de développer chez lui, jusqu'à l'excès, le goût d'un symbolisme obscur et compliqué qui était alors fort à la mode. Suivant Lanzi, Lomazzo, mêlant, avec une curiosité avide, toutes espèces d'études philosophiques, scientifiques, littéraires, en perdit, pour ainsi dire, la tête, et, voulant à tout propos et hors de propos faire le philosophe, l'astrologue ou le mathématicien, traita souvent les matières les plus simples d'une façon embrouillée, si ce n'est à contre-sens. Il faut dire que cette subtilité ne gâte vraiment, d'une manière continue, que le second et le moins considérable de ses ouvrages, l'*Idea del Tempio*, dans lequel il assimile les sept grands peintres, qu'il prend pour les colonnes de son temple, aux sept planètes et aux sept métaux. Son grand *Traité* sur les arts du dessin, malgré le désordre de la composition et la prolixité du style, reste encore un des répertoires les plus intéressants que puisse consulter l'amateur qui veut connaître les artistes du XVI[e] siècle, non-seulement par leurs œuvres, mais encore par leurs idées. De tous les ouvrages écrits par les artistes lombards, le *Traité* de Lomazzo est presque le seul, avec le *Traité* de Léonard de Vinci, qui nous soit parvenu; c'est là qu'on trouve recueillies, avec un grand nombre de maximes, de formules, de théories venant de Léonard et de Gaudenzio, un bon nombre d'observations très-justes sur la pratique des divers maîtres contemporains, et, en particulier, les règles de la perspective telles qu'elles avaient été établies par Foppa, Zénale, Mantegna. Bramantino, dont les manuscrits sur cette matière sont perdus.

Lomazzo y fait preuve aussi d'une érudition réelle dans les questions de mythologie, d'histoire, d'archéologie examinées au point de vue du peintre et du sculpteur. « Aucune œuvre, dit Lanzi, ne renferme en somme plus de préceptes pour former un artiste réfléchi et raisonnant son art, suivant l'esprit de Léonard de Vinci. »

Durant les quelques années qu'il put consacrer à la pratique de la peinture, Lomazzo avait montré, dans ses ouvrages, les hautes tendances d'imagination et de pensée qui assurent à ses livres la sympathie des artistes sérieux. Les peintures de sa première jeunesse sont assez faibles; on en pouvait voir un spécimen dans la copie de la *Cène* qu'il fit pour le couvent della Pace. Dans celles qui suivent, on ne tarde pas à trouver le penseur qui veut résolûment mettre en pratique ses théories sur l'art et qui y réussit plus ou moins bien. Sa maxime favorite était la maxime hardie de Gaudenzio Ferrari : qu'il fallait considérer comme dangereuse toute imitation d'œuvres étrangères, peintures ou estampes, et que, par conséquent, le peintre devait avant tout concevoir entièrement et clairement sa composition dans son imagination, avant de faire, sur nature, l'étude attentive des morceaux. Lomazzo appliqua, quant à lui, cette maxime avec bonheur, et dans les rares tableaux que nous possédons de sa main, on remarque toujours quelque trait d'une véritable originalité, soit dans l'ordonnance générale, soit dans l'invention des gestes, soit dans l'arrangement des accessoires. C'était, en réalité, un esprit des plus distingués, ayant horreur des vulgarités et des redites. Aussi se trouvait-il infiniment plus libre devant une grande toile que devant un étroit panneau. Lanzi estime, comme la meilleure de ses grandes compositions, le *Sacrifice de Melchisédech*, qu'il fit pour l'église de la Passion, scène magnifique et agitée, abondante en figures, riche en beaux nus, en vêtements variés, en vives couleurs, en attitudes heureuses. D'autres fois, comme à Plaisance, dans le réfectoire du couvent de Saint-Augustin, la peur de la banalité le jette dans l'étrange et le tumultueux. C'est là qu'ayant à représenter le *Repas de Carême*, il imagina un banquet idéal, exclusivement composé de plats maigres, où il fit asseoir, à des tables séparées, les rois et princes de son temps autour de superbes poissons, et montra les pauvres gens dévorant à leurs pieds tout ce qu'ils trouvaient dans les restes, avec tant d'avidité, que l'un d'eux, plus glouton que les autres, se tordait avec une grimace grotesque pour avoir avalé de travers quelque arête énorme. Jésus-Christ bénissait la table, tandis que, dans le ciel, S. Pierre endormi voyait en rêve s'étaler une grande nappe pleine de poissons petits et grands. La bizarrerie de cette composition confuse et surchargée, où le grotesque se mêle au sacré, choquait vivement Lanzi, malgré les qualités extraordinaires dans le rendu et dans l'expression qu'il n'hésitait pas à y reconnaître. Lomazzo eut pour élèves Cristoforo Ciocca et Ambrogio Figino, qui étaient d'ailleurs fort jeunes lorsque leur maître devint aveugle.

MILAN. — Le *musée Bréra* possède le *Portrait* de Lomazzo peint par lui-même, en costume d'abbé de l'académie du Val de Brigno (n° 106), et un tableau assez important : *Le Rédempteur mort soutenu par la Vierge entre S. Jean et les saintes femmes.* — C'est Lomazzo qui fit pour l'église du *Monastero Maggiore*, dans la première chapelle à droite, un *Saint Paul* et quatre autres tableaux qui s'y trouvent encore. — L'église de *San Marco* contient de nombreuses fresques de sa main, entre autres une très-belle *Madone avec plusieurs saints* dans la troisième chapelle à droite.

PARIS. — Le *Musée du Louvre* possède deux beaux dessins attribués à Lomazzo : N° 233. Etude académique d'homme nu, le torse vu de face, la tête tournée au ciel et en partie cachée par le bras droit, la jambe droite repliée. Au verso, étude d'homme nu, vu de profil, s'élançant vers la gauche dans l'attitude d'un combattant. — N° 234. Etude de deux hommes nus, vus de dos; l'un d'eux a les mains croisées sur sa tête; son corps porte sur la jambe droite; la gauche est repliée. Le second a les deux jambes croisées. (Notice des dessins du Louvre par M. Reiset, directeur des Musées nationaux. L'appendice de ce catalogue contient une intéressante notice sur Lomazzo.)

AMBROGIO FIGINO

NÉ VERS 1550, MORT VERS 1601.

Nous avons vu que Lomazzo, dans son *Traité de la peinture*, mentionne qu'il eut pour élèves deux Milanais, Cristoforo Ciocca et Ambrogio Figino, peintre élégant et soigneux, « *polito ed accurato pittore* ». Ciocca ne semble pas avoir acquis une grande renommée, au moins comme peintre d'histoire; on connaît de lui quelques épisodes de la vie de S. Christophe dans l'église de San Vittore al Corpo, qui sont des ouvrages assez médiocres; mais il réussit beaucoup dans le portrait. Son condisciple Ambrogio Figino fut aussi un portraitiste excellent, fort en vogue dans les cours princières, honoré des éloges poétiques du cavalier Marini, et il obtint en outre de nombreux succès dans la peinture d'histoire. Ses compositions, rarement très-grandes, passaient en revanche pour être toujours très-étudiées. Il peignit presque constamment à l'huile et se distinguait par la conscience qu'il apportait à l'exécution de ses figures, bien posées et bien définies au milieu d'une ordonnance de tableau toujours claire, car il n'aimait pas à encombrer ses toiles d'accessoires, ni à accumuler beaucoup de personnages dans la même action.

Si l'on en croit son maître Lomazzo, ce n'était pas l'ambition qui manquait à Figino. « C'est ainsi, dit cet écrivain (livre VII, chap. I), que le Ficino, notre disciple, compose avec habileté et sagesse ses précieuses peintures, y combinant un peu des lumières ombrées et de la perfection de Léonard avec l'harmonieuse majesté de Raphaël, avec les colorations séduisantes de Corrége et le dessin ressenti de Michel-Ange, s'efforçant, par cette combinaison d'éléments divers, de réaliser les conceptions particulières de son propre génie, ainsi qu'on peut voir, entre autres, dans un tableau où il a peint la Vierge avec son Fils près d'elle, écrasant du pied l'antique serpent, tableau qui se trouve dans l'église San Fedele de Milan. »

Dans les derniers temps de sa vie, l'admiration de Figino pour Michel-Ange devint plus vive encore, et il finit par l'imiter presque exclusivement avec une imprudence dont son talent eut à se ressentir; il devint peu à peu maniéré, tourmenté, prétentieux dans le développement excessif des formes anatomiques qu'il donnait à ses figures, et perdit toute la vivacité de son coloris et la vérité de ses expressions. Un grand nombre des dessins de Figino, dessins très-estimés, ont été attribués à Michel-Ange ou à ses élèves. Lanzi cite comme étant les chefs-d'œuvre de Figino, avec l'*Assomption* de San-Fedele, quelques tableaux de dimension moindre, un *Saint Ambroise* dans l'église de San Eustorgio, un *Saint Matthieu* dans celle de Saint-Raphaël, dont il admire le grand caractère.

Il faut se garder de confondre Ambrogio Figino avec un autre peintre contemporain qui porte le même nom de famille, Girolamo Figino; celui-ci fut surtout connu comme miniaturiste.

PARIS. — Le *Musée du Louvre* possède un dessin attribué à Ambrogio Figino.

MILAN. — Au *musée Brera* se trouvent, de la main de Figino, deux tableaux : 1° le *Portrait de Lucio Foppa, maître de camp* (n° 347); — 2° une *Vierge avec le Bambino entre S. Jean l'Evangéliste et S. Michel abattant Lucifer.* — L'église de *Saint-Raphaël* a conservé le *Saint Matthieu* cité par Lanzi, et, de plus, un *Saint Paul.* — Dans l'église de *San-Antonio Abate*, on voit une *Vierge écrasant la tête du serpent.*

PIER-FRANCESCO MAZZUCHELLI DIT LE MORAZZONE

NÉ EN 1571, MORT EN 1626.

A la fin du XVI[e] siècle, les deux grandes écoles milanaises, celle de Léonard et celle de Gaudenzio, étaient également épuisées. Faute d'artistes de valeur, le style local allait chaque jour disparaissant devant les styles étrangers qui étaient importés à Milan, soit par des peintres du dehors formés dans les écoles bolonaise, génoise ou vénitienne, tels que les Campi, les Semini, les Procaccini, les Nuvoloni, soit même par des peintres nés dans le Milanais, mais qui allaient ailleurs chercher des traditions. Parmi ces derniers, les meilleurs furent sans contredit Giovanni Battista Crespi, dit le Cerano, dont nous parlerons bientôt, et Pier-Francesco Mazzuchelli, plus connu sous le surnom du Morazzone, qu'il doit à son village natal. Tous deux furent, pendant une assez longue période, les éducateurs de la jeunesse, et tous deux contribuèrent malheureusement à faire oublier tout à fait les sévères maximes des anciennes écoles. Ils renouvelèrent, cela est vrai, dans une certaine mesure, l'art milanais, en y introduisant un sentiment nouveau de la souplesse et de la grâce, mais ce fut au détriment des qualités solides qui avaient naguère fait sa gloire; et l'habitude d'un travail rapide et superficiel se joignant chez presque tous leurs élèves à des tendances, de moins en moins combattues, vers un élégant maniérisme, la décadence marcha après eux d'un pas rapide.

L'éducation de Mazzuchelli fut faite à Rome, où il séjourna plusieurs années, et d'où il revint dans son pays tout à fait transformé et amélioré par les bonnes études qu'il y avait patiemment poursuivies. Aussi est-on frappé de la différence qui existe entre les peintures de sa première jeunesse qui sont molles, lâches, confuses, ne visant qu'à de légers papillotages, d'agréables colorations, et les œuvres de sa seconde manière qui sont celles d'un artiste expérimenté et réfléchi. La fresque qu'il acheva, avant son départ pour Rome, dans l'église de San Silvestro in Capite, l'*Epiphanie*, est intéressante à comparer, par exemple, avec une autre peinture représentant le même sujet qu'il fit, à son retour, à Saint-Antoine. On a peine à croire que les deux ouvrages aient pu être exécutés par le même pinceau; le dernier est d'un vrai peintre, d'un coloriste savant et sûr de lui-même; richesse dans la composition, originalité dans l'effet, science dans le dessin, tout y est. Il est de toute évidence que le Morazzone doit le plus clair de son talent aux grands décorateurs de Venise, à Titien, à Paul Véronèse, et même à Tintoret dont il reproduit jusqu'aux exagérations de mouvements et de proportions; ce n'est pas sans doute par la pureté de son goût, ni par la délicatesse de ses conception qu'il se distingue; mais on doit reconnaître chez lui un certain sentiment du grandiose et du majestueux qui s'allie parfois très-heureusement à un brillant déploiement de couleurs, comme dans les peintures de l'église Saint-Jean à Côme, représentant *Saint Michel vainqueur des anges rebelles* et dans celles de la chapelle de la Flagellation à Varèse.

En 1626 le Morazzone venait d'être chargé de peindre à Plaisance la grande coupole de la cathédrale, lorsqu'il mourut, ayant à peine commencé cet immense travail qui fut achevé par Guerchin. Il n'avait terminé que deux figures de prophètes, « qui partout ailleurs, dit Lanzi, seraient très-fameuses, mais qui là sont écrasées par les figures de son successeur, le plus grand enchantement que ce magicien ait jamais conçu. » Les tableaux de chevalet peints par le Morazzone sont très-nombreux; la plupart furent faits pour ses deux protecteurs, le fameux cardinal Frédéric Borromée et le roi de Sardaigne qui l'accablèrent de commandes; ce dernier même lui conféda le titre de chevalier.

PARIS. — Le *Musée du Louvre* possède un dessin de Mazzuchelli da Morazzone.

MILAN. — Au *musée Brera* on trouve de Mazzuchelli : 1° n° 259. *La Madone, l'Enfant Jésus et S. Dominique*; 2° n° 392. *Le Nazaréen au puits avec la Samaritaine*; 3° n° 467. Un *portrait d'homme*. — Le Guide de Milan signale encore un *Elie endormi* dans l'église de San Raffaello et l'*Epiphanie* dont il a été parlé ci-dessus dans l'église de San Antonio Abate, qui contient encore d'autres peintures du même maitre, le *Christ au jardin*, l'*Arrestation du Christ*.

PLAISANCE. — Les fresques de la coupole, dans la *Cathédrale*, sont fortement endommagées. Néanmoins on distingue encore les deux compartiments de prophètes (est et nord-ouest), peints par Morazzone.

COME. — Le *Saint Michel terrassant les anges rebelles* se trouve dans la sacristie de la cathédrale.

TURIN. — A la *Pinacothèque* on montre deux tableaux du Morazzone : 1° n° 154. *La mort de Virginie*; 2° *Evanouissement de Fulvie à la vue de la tête de Cicéron*.

GIOVANNI-BATTISTA CRESPI DIT LE CERANO

NÉ EN 1557, MORT EN 1633.

Comme Mazzuchelli, son contemporain, qui n'est guère connu que sous le nom de son pays natal, Giovanni Battista Crespi doit son surnom de Cerano au village du Novarais, où il naquit dans une famille depuis longtemps vouée à la pratique des beaux-arts. L'église de Santa-Maria di Busto conserva longtemps des peintures de Giovanni Piero Crespi, son aïeul, et de Raffaelo Crespi, son oncle, ou même peut-être son père. Quant à Giovanni Battista, ce fut à Rome et à Venise qu'il alla de bonne heure étudier, non-seulement la peinture, mais encore la sculpture, l'architecture et les belles-lettres. La diversité de ses talents lui assura à la cour de Milan dont il était pensionnaire une situation exceptionnelle et une autorité durable; ce fut lui qui eut la direction de la plupart des grands travaux entrepris par le cardinal Frédéric Borromée et qui obtint la présidence de l'Académie des beaux-arts fondée à Milan par ce prélat. La célèbre statue colossale de S. Charles à Arona fut édifiée d'après le modèle qu'il avait exécuté; les dessins de ce monument sont conservés à la bibliothèque Ambrosienne. C'est encore Le Cerano qui donna les projets pour la façade de Saint-Paul, et fit exécuter les grandes portes sculptées de la cathédrale. Comme architecte et sculpteur aussi bien que comme peintre, il fût extrêmement laborieux et prodigieusement fécond; mais partout il mêla à des qualités extraordinaires d'insupportables défauts. Hardi, ingénieux, logique, il montre, dans toutes ses compositions, de l'entrain, du jet, de l'abondance, mais il gâte presque toujours ces dons précieux par une affectation irritante, soit dans la grâce, soit dans la majesté. Ses figures ne manquent guère d'être pesantes lorsqu'elles croient être graves, et violentes lorsqu'elles veulent être expressives. Ses ombres, noircies à outrance, sont le plus souvent accentuées au delà de toute mesure. Et pourtant, avec tous ces défauts, il déploie par instants une telle vigueur, il fait preuve d'une telle fertilité, qu'il peut, avec raison, passer pour un des maîtres les meilleurs de cette école de transition. Lanzi remarque que dans l'église de San Marco, à Milan, son *Baptême de S. Augustin* supporte parfaitement le voisinage d'une grande composition de Giulio Cesare Procaccini, à laquelle il fait face; que dans l'église de Saint-Paul son tableau des *Saint Charles et saint Ambroise* vaut mieux certainement, au moins pour la couleur, que le Campi qui l'avoisine, et qu'à Saint-Lazare son célèbre tableau du *Rosaire* détourne souvent l'attention de la belle fresque de Nuvoloni. Cerano excellait dans la peinture d'animaux. Il eut pour élève Daniele Crespi.

MILAN. — Le *musée Brera* ne possède qu'un tableau de Giovanni Maria Crespi, sous le n° 515 : *La Vierge et l'enfant Jésus, avec saint Dominique, sainte Catherine de Sienne et plusieurs anges*; mais les édifices de la ville contiennent un très-grand nombre de ses fresques ou tableaux, parmi lesquels on peut citer : à San Raffaello, un *Jonas*; à San Antonio Abate, une *Résurrection* et un *Saint Gaëtan*; à San Paolo, une *Vierge et des Saints*; à la Madonna di San Celso, une *Sainte Catherine*; à San Fedele, un *Saint Ignace*, etc., etc.

TURIN. — La *Pinacothèque* de cette ville conserve deux tableaux de Cerano : 1° n° 153, l'*Adoration des Bergers dans l'étable de Bethléem*; 2° n° 170, *Saint Charles Borromée et saint François d'Assise aux pieds de la Vierge*.

DANIELE CRESPI

NÉ EN 1591; MORT EN 1630.

Elève du Cerano (G. M. Crespi) et de Giulio Cesare Procaccini, Daniele Crespi, qui fut considéré par ses contemporains comme un maître de premier ordre, s'éleva certainement beaucoup au-dessus de son premier maître et surpassa même son second, au dire de plus d'un, bien qu'il n'ait pas vécu quarante ans. Doué par la nature d'un esprit très-ouvert, il acquit très-vite une merveilleuse prestesse de main et sut avec un rare discernement s'approprier chez ses prédécesseurs et ses contemporains ce qu'il y trouvait de bon, en laissant de côté ce qui lui semblait mauvais. Sans appartenir à l'école des Carrache, il mit en pratique toutes leurs

manières. Lanzi, qui l'admire beaucoup, le loue surtout pour le soin avec lequel il approprie les gestes, les attitudes, les expressions de ses personnages à la scène représentée et pour le rare bonheur avec lequel il rend les nobles émotions des belles âmes. La distribution de ses figures est claire, logique, naturelle, ce qui n'est pas commun en ce temps de grandes machines agitées et confuses. Son coloris est franc et vigoureux, aussi bien dans ses peintures murales que dans ses tableaux, ainsi qu'on peut voir dans la riche église de la Passion, où se trouve sa célèbre *Déposition de Croix* et où il peignit un certain nombre de portraits de chanoines dans le plus grand goût vénitien. « Daniele Crespi, dit Lanzi, est un de ces rares peintres qui luttent sans relâche avec eux-mêmes, s'efforçant toujours de surpasser par l'œuvre qu'ils entreprennent l'œuvre qu'ils viennent d'achever; les défauts qu'on peut signaler dans les peintures de sa première jeunesse sont tout à fait corrigés dans les œuvres de sa maturité, de même que les qualités qu'on a vu poindre dans celles-là paraissent dans les dernières merveilleusement développées et poussées au comble. » Une mort prématurée l'enleva au moment où il venait d'achever les fameuses fresques de la Chartreuse de Garignano, près de Milan, où il représente la *Vie de S. Bruno*. C'est là qu'on voit cette célèbre figure du docteur parisien, qui se soulève hors de son cercueil pour proférer une malédiction, et celle du duc de Calabre, qui rencontre à la chasse le saint solitaire. Le compartiment où se trouve cette dernière scène est signé : « *Daniel Crispus mediolanensis pinxit hoc templum an.* 1629. » Daniele Crespi fut emporté l'année suivante, ainsi que toute sa famille, par la grande peste qui dépeupla le Milanais.

Paris. — Le *musée du Louvre* ne possède qu'un dessin de Daniele Crespi.

Milan. — Le *musée Brera* est très-riche en tableaux de D. Crespi : N° 104. *Portrait d'homme.*— N° 105. *Portrait du sénateur Formenti.* — N° 109. *Le Nazaréen conduit au Calvaire.* — N° 117. *La Lapidation de S. Etienne.* — N° 417 *Portrait du'n sculpteur.* — N° 439. *La Cène*, provenant de l'église de Bragora. — N° 488. *La Madone avec l'enfant Jésus, avec S. Charles, S. François et un autre personnage en prière.* — N° 500. *Baptême de Jésus-Christ.* — Dans la ville ses peintures se comptent également en grand nombre : à San Eustorgio, Daniele Crespi a peint à fresque une chapelle entière; à San Alessandro, une *Adoration des Mages;* dans la chapelle du Baptistère de la Passione, une très-belle *Cène anachorétique de S. Charles;* à San Pietro en Gessate, un *Saint Maure;* à San Vittore Grande, un *Saint Paul l'ermite.* C'est à la *Chartreuse de Garignano,* à peu de distance de la porte Tenaglia, que se trouve la série des fameuses fresques dont nous avons parlé plus haut et qui sont le plus beau titre de gloire de Daniele Crespi. Ces peintures représentent : dans la voûte, *divers épisodes de l'Evangile,* et sur les parois la *Vie de saint Bruno,* savoir : 1° Le *Miracle du docteur parisien.* Didier, qui, se dressant en sursaut dans son linceul, annonce aux assistants sa propre damnation : *Justo judicio damnatus sum.* Cette peinture excitait l'admiration de lord Byron, qui disait n'avoir jamais rien vu d'aussi saisissant. 2° Un évêque endormi sur une table, tandis que les anges construisent au loin une église. 3° Un évêque accueille avec bienveillance Bruno et ses compagnons. 4° L'évêque de Grenoble voit apparaître S. Benoît, S. Jean-Baptiste, David dans la gloire céleste au-dessus de l'église des Chartreux. 5° S. Pierre, en présence de la sainte Vierge, bénit Bruno accompagné de quelques-uns de ses moines et lui présente la règle de son ordre. 6° Bruno est découvert par le duc de Calabre à la chasse. Autour de ces grands compartiments Daniele Crespi a peint dans tous les espaces laissés libres par la décoration architecturale quelques épisodes légendaires ou personnages sacrés qui complètent l'aspect de cet ensemble important.

CARLO FRANCESCO ET GIUSEPPE NUVOLONI

FLORISSAIENT DE 1630 A 1660.

Dans cette dernière et triste période de la peinture milanaise, qui s'ouvre à la mort de Daniele Crespi, les noms d'artistes sont aussi nombreux que les œuvres de mérite sont rares. La plupart de ces praticiens habiles, mais sans scrupule et sans originalité, dont les fresques et les tableaux encombrent les églises de Milan, furent des élèves plus ou moins consciencieux des trois Procaccini. Sans doute Carlo Vimercati, Antonio Busca, Giovanni Ems, Antonio David, Federico Bianchi, Giovanni Battista Discepoli dit lo Zoppo di Lugano, Giovanni Mauro Rovere, Francesco del Cairo, les trois Rossetti et les trois Santagostini ne furent pas des artistes sans mérite, et c'est avec plaisir qu'on rencontre parfois quelques-uns de leurs ouvrages d'une abondance si facile et d'un coloris si agréable, mais aucun d'eux ne paraît vraiment mériter une étude particulière. La famille des Nuvoloni a laissé une trace un peu plus profonde dans l'art de cette époque.

Les deux plus célèbres, dans cette lignée d'artistes, furent deux frères, Carlo Francesco et Giuseppe, qui eurent pour premier maître leur père Panfilo Nuvoloni, d'origine crémonaise, mais qui terminèrent leur

éducation chez les Procaccini, auxquels ils se rattachent évidemment par le style. L'aîné, Carlo Francesco, plus connu sous son surnom de Panfilo qui l'a fait confondre parfois avec son père, imita d'abord la manière de Giulio Cesare, mais ne tarda pas, dès qu'il fut libre, à se précipiter sur les traces de Guido Reni avec une telle ardeur et un tel succès qu'on le surnomma « le Guide de Lombardie » Ses compositions, d'une ordonnance simple et logique, se recommandent par le soin qu'il apporte à l'exécution de ses figures, d'ordinaire peu nombreuses, et auxquelles il sait donner une tournure noble et gracieuse et des tours de tête d'un charme particulier. Son coloris est, en général, d'une harmonie légère et d'une suavité très-agréable. Parmi ses meilleures œuvres, Lanzi citait un *Martyre de saint Pierre*, qu'il avait vu à San Vettor. Carlo Francesco, peintre fort en vogue, travailla beaucoup hors de Milan ; on trouve de ses œuvres à Parme, à Crémone, à Plaisance, à Côme. Excellent portraitiste, c'est lui qui fit le portrait de la reine d'Espagne lorsqu'elle vint en Italie ; sa réputation de piété donnait un prix exceptionnel à ses Madones, d'un sentiment en effet très-pur et très-élevé, bien que la majesté y soit presque toujours sacrifiée à la grâce ; on savait qu'il ne peignait jamais avant de s'être mis en prière.

Tout autre, malgré l'air de famille, fut le talent de Giuseppe Nuvoloni, le frère cadet qui, au rebours de Carlo Francesco, se distingua par l'abondance plus que par le soin, par la hardiesse plus que par le goût. Ses vastes compositions dénotent à coup sûr une imagination beaucoup plus inventive, mais l'exécution en est d'ordinaire très-négligée et poussée au noir dans les ombres. Il n'est guère de villes en Lombardie, en Vénétie, où ce pinceau trop fécond n'ait laissé quelque œuvre. Sa meilleure, au dire de Lanzi, serait la *Résurrection d'un mort par S. Dominique*, dans l'église de Crémone, consacrée à ce saint ; on voit, dans ce tableau un très-beau fond d'architecture, et les expressions des figures y sont très-naturelles. C'est là sans doute un ouvrage de son âge mur, car les peintures qu'il fit dans sa vieillesse ne donnent qu'une triste idée de son talent.

MILAN. — Le *Musée Brera* est riche en tableaux de Carlo Francesco Nuvoloni : N° 217. *La Madone, l'enfant Jésus et deux Saints franciscains.*—N° 404. *L'Assomption.*—N° 489. *La famille de Panfilo Nuvoloni.* — Nos 491 et 493. *Annonciation.* — N° 504. *Sainte Marthe abattant un dragon en présence de Ste Madeleine et de son frère Lazare, évêque de Marseille.*

Dans les églises de la même ville on trouve un grand nombre de ses peintures : à Saint-Ambroise, un *S. Ambroise*; à Santa-Maria delle Grazie, une *Résurrection*; à Saint-Sépulcre, une *Vierge*; à San-Vittor Grande, le *Martyre de S. Pierre* dont il a été question ci-dessus, etc.

Le portrait de *Giuseppe Nuvoloni* par lui-même est conservé au musée Brera.

GEORGES LAFENESTRE.

FIN DE L'ÉCOLE MILANAISE.

ÉCOLE MILANAISE

LISTE DES GRAVURES

INTERCALÉES DANS LE TEXTE

NOMS DES PEINTRES	TITRES DES SUJETS	DESSINATEURS	GRAVEURS
BELTRAFFIO (Giovanni Antonio).	Postiche.	E. Bocourt.	Sargent.
»	Saint Jean dans le Désert.	Mettais.	D. Brux.
»	La Vierge de la famille Casio.	»	Régnier et fils.
LUINI (Bernardino).	Portrait postiche.	A. C.	S.
»	Hérodiade.	»	L. Chapon.
»	La Vierge à l'Agneau.	Carloni.	Dupré.
»	Les trois Croix.	Hadamard.	Dujardin.
»	Sainte Famille.	A. Paquier.	J. Guillaume.
SOLARI ou SOLARIO (Andrea).	Postiche.	E. Bocourt.	Sargent.
»	La Vierge allaitant l'Enfant Jésus.	H. Cabasson.	J. Quartley.
»	La Vierge et l'Enfant entre S. Joseph et S. Jérôme.	Mettais.	Minne.
»	Le Crucifiement.	»	Guillaume.
»	La Vierge avec l'Enfant Jésus.	»	Régnier et fils.
BAZZI (Giovanantonio dit le Soddoma).	Son portrait.	Biennoury.	J. Guillaume.
»	La Vierge et l'Enfant Jésus.	E. Lorsay.	Ettling.
»	Sainte Famille.	Paquier.	»
»	Le Mariage d'Alexandre et de Roxane. . . .	E. Lorsay.	J. Ansseau.
»	Adoration des Mages.	»	D. Verdeil.
»	Déposition de Croix.	»	J. Ansseau.
»	Saint Sébastien.	A. Paquier.	L. Chapon.
»	Evanouissement de Ste Catherine de Sienne. .	E. Lorsay.	Ettling.
SALAI ou SALAINO (Andrea).	Son portrait.	Paul Chenay.	L. Chapon.
»	Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus. . . .	E. Lorsay.	»
»	La Vierge, l'Enfant Jésus, S. Pierre et S. Paul. .	C. Mettais.	J. Gauchard.
FERRARI (Gaudenzio).	Postiche.	E. Bocourt.	Sargent.
»		C. Mettais.	Sotain.
»	Saint Paul en méditation.	»	Hurel.
»	Martyre de sainte Catherine.	»	Delangle.
»	Concert d'anges.	»	Régnier et fils.
SESTO (Cesare da).	Postiche.	H. Catenacci.	J. Guillaume.
»	La Vierge, Jésus et saint Jean.	C. Mettais.	Degreef.
»	Hérodiade.	A. Paquier.	Delangle.
»	La Vierge et Jésus.	Mettais.	J. Ettling.
»	Jésus et saint Jean.	»	Launay M.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES

MAITRES DE L'ÉCOLE MILANAISE

Les peintres dont le nom est précédé d'un * sont ceux dont la biographie se trouve dans l'Appendice.

TABLE CHRONOLOGIQUE

DES

MAITRES DE L'ÉCOLE MILANAISE

Les peintres dont le nom est précédé d'un * sont ceux dont la biographie se trouve dans l'Appendice placé à la fin de l'École.

NOTA. — Le relieur classera les matières suivant la table chronologique.

PARIS. — IMP. JULES LE CLERE ET Cie, RUE CASSETTE, 29.

HISTOIRE
DES PEINTRES
DE TOUTES LES ÉCOLES

ÉCOLES LOMBARDES

PAR

M. CHARLES BLANC

MEMBRE DE L'INSTITUT



PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LOONES, Successeur

RUE DE TOURNON, 6, FAUBOURG SAINT-GERMAIN

M DCCC LXXV

INTRODUCTION

A

L'HISTOIRE DES PEINTRES DES ÉCOLES LOMBARDES

(MANTOUE, CRÉMONE, PARME, MODÈNE, FERRARE).

Sous le titre général et un peu vague d'Ecoles lombardes, on est convenu de grouper un certain nombre d'écoles de peinture, ayant eu leur siége dans la haute Italie, qui conservèrent vis-à-vis de Florence, de Venise et de Rome, une indépendance relative jusqu'à la fin du xvie siècle et qui ne se laissèrent pas absorber par un de ces grands centres aussi vite que d'autres écoles voisines, par exemple celles de Bergame et Brescia, villes tombées de bonne heure sous la domination intellectuelle de Venise, aussi bien que sous sa domination politique. Les origines de toutes ces écoles demeurent encore très-obscures; elles semblent cependant remonter assez haut dans le Moyen âge. Dans toutes ces villes, comme à Milan, il est possible qu'une certaine pratique grossière des beaux-arts ait subsisté à travers toutes les secousses politiques et le grand désordre du temps; ce qui est certain, c'est que, pendant la belle période de l'art qui correspond en Italie au morcellement territorial, les caractères distinctifs de ces groupes si rapprochés se maintinrent d'une façon assez claire. Le grand développement de l'école la plus prospère, celle de Milan, ne réagit que médiocrement autour d'elle, même dans sa banlieue, car la ville de Crémone, voisine et sujette de la capitale lombarde, garda longtemps encore, après son annexion au duché, l'habitude de se modifier tantôt sous l'influence des Toscans, tantôt sous celle des Vénitiens, mais toujours dans un tout autre sens que le sens milanais. Quant à Mantoue, Parme, Modène, Ferrare, cités qui vécurent de leur vie propre sous la domination princière des Gonzague, des Este, des Farnèse, elles eurent naturellement moins de peine à se tenir, au moins pour quelque temps, à l'abri de cette invasion multiple des influences environnantes qui devait fatalement, dans la Lombardie comme dans l'Italie centrale, réduire au xviie siècle l'art de la peinture à n'être plus qu'une formule vide et banale, mise en œuvre avec une pitoyable facilité par des milliers de praticiens aussi fades qu'expéditifs.

Le fondateur réel de toutes les écoles lombardes est André Mantegna. De son génie sévère et puissant, qui domine la haute Italie comme une montagne aux flancs généreux,

s'échappent de toutes parts les sources vivifiantes qui vont féconder les contrées voisines. A Mantoue, tant qu'il vit, c'est lui qui mène le mouvement, et l'influence des grandes œuvres qu'il y laisse ne s'y fait pas moins sentir après sa mort; son successeur dans la faveur des Gonzague, le plus illustre élève de Raphaël d'Urbin, Jules Romain, sent à son contact, grandir encore les audaces de son imagination, tandis que sa tradition immédiate se répand aux alentours, par ses fils et par ses élèves. A Milan, nous l'avons vu, c'est Vincenzo Foppa, son condisciple, et probablement son élève, qui implante dans l'école ces habitudes de consciencieux labeurs, de graves pensées, de savantes recherches qui rendirent la tâche de Léonard de Vinci plus facile et plus durable. A Vérone, c'est le frère d'un de ses imitateurs, Carotto, qui aura un jour l'honneur d'enseigner Paolo Cagliari, dit le Véronèse. A Parme, on ne sait ni quand ni comment son génie se trouva en contact avec celui du jeune Allegri; mais ce qui est certain, c'est que ce contact eut lieu et, pour manquer de preuves écrites, la filiation glorieuse entre Mantegna et Corrège n'en est pas moins éclatante. Quant à Ferrare, c'est à la même source que les artistes allèrent puiser, et peut-être même conservèrent-ils plus longtemps que les autres certaines particularités de goût auxquelles on reconnaît la tradition de Padoue importée dans cette ville par un élève de Squarcione, un condisciple de Mantegna, Cosimo Tura, qui fut lui-même le maître de Lorenzo Costa.

Le génie de Mantegna, chacun le connaît : fierté et grandeur dans la conception, richesse et variété dans la composition, recherche savante et nettement accentuée des attitudes sculpturales, des expressions vives, des mouvements expressifs dans les figures et dans la lumière, goût très-vif pour les beaux paysages, les architectures pompeuses, les décorations empruntées à l'art antique, les costumes riches, les ornements bizarres, les colorations voyantes et rares, quelquefois offensantes dans leur discordante clarté, jamais communes ni insignifiantes, enfin puissance exceptionnelle d'observation naturaliste jointe au sentiment toujours profond, parfois exquis, de la grandeur, de la noblesse et de la grâce : tels sont les traits principaux de ce génie essentiellement scientifique, toujours soutenu par l'étude minutieuse de la réalité même dans ses élans les plus hardis vers l'idéal héroïque ou chrétien, et puisant, dans cette étude, une force de renouvellement admirable. Tels sont aussi les traits auxquels on peut reconnaître, en général, les écoles lombardes, qui, sous les modifications imposées par les influences locales, à travers les développements particuliers qu'elles purent suivre, conservèrent longtemps la marque de cette noble origine.

L'apparition de Corrège (1490-1530), le génie italien le plus spontané et le plus original de la période suivante, donna un nouvel élan aux qualités qui distinguaient les écoles de la haute Italie. Bien que cette influence ne se soit fait sentir qu'après la mort du maître,

qui dut peut-être à l'obscurité de sa vie casanière le libre développement de ses qualités personnelles, cette influence fut rapide et décisive. Les compositions religieuses et mythologiques furent dès lors traitées avec une tendresse affectueuse qui devait dégénérer vite en fade sentimentalité et en maniérisme efféminé, mais qui produisit un certain nombre d'œuvres délicieuses. Dans l'art décoratif et monumental la révolution fut plus complète encore et plus féconde; les coupoles de la Cathédrale et de San Giovanni de Parme, les fresques de l'Oratoire de l'abbesse Jeanne révélèrent aux artistes italiens le parti qu'on peut tirer des figures plafonnantes et des effets de clair-obscur dans l'ornementation des monuments. Un monde nouveau était ouvert, vers lequel se précipitèrent avec enthousiasme non-seulement les Parmesans, compatriotes du grand homme, mais encore tous les artistes des villes voisines, bien préparés par leur éducation première à ces audaces nouvelles, dont Corrége leur donnait l'exemple. A cette époque, dit Lanzi, « on donna le nom d'*école lombarde* à ceux qui suivaient les maximes de Corrége, et pour caractère on lui assigna la plénitude des contours, la grâce souriante des visages, le bel empâtement des colorations fortes et transparentes, le fréquent usage des raccourcis, et spécialement la recherche des effets du clair-obscur. »

Rien de plus vrai que cette définition de l'art lombard, si on ne l'étend pas, pendant une certaine époque, au delà des limites des Etats de Parme, de Reggio, de Modène; mais, comme le remarque le judicieux auteur de l'*Histoire de la Peinture*, cette définition deviendrait fausse si on voulait l'appliquer aux Milanais, aux Mantouans, aux Crémonais, aux Ferrarais, qui modifièrent dans un autre sens, même après l'apparition de Corrége, la tradition du xve siècle.

Il est juste de tenir compte, pour chacun de ces petits centres, des circonstances extérieures, politiques ou autres, qui purent y tenir l'art dans un certain isolement et une certaine indépendance ou l'y poussèrent au contraire vers la fusion avec les écoles voisines. L'influence des Gonzagues à Mantoue pendant la fin du xve siècle et les trente premières années du xvie siècle y contribua singulièrement à la prospérité de l'art décoratif, monumental, héroïque. Ce n'est pas par suite d'un simple hasard qu'on y voit Jules Romain succéder à Mantegna. Les Gonzagues, comme beaucoup de petits princes italiens, avaient un goût très-prononcé pour les *triomphes* militaires, et ils faisaient représenter sur leurs murs ceux qu'ils n'avaient pu remporter en personne. Ayant eu le bonheur d'avoir affaire tout d'abord à un homme de génie, Mantegna, qui leur fit dans le *Triomphe de César* (aujourd'hui en Angleterre), le modèle inimitable de tous les triomphes à venir, ils n'eurent plus qu'une pensée désormais, celle de donner des suites à ce chef-d'œuvre. C'était encore avoir la main heureuse que de s'adresser à Giulio Pippi, préparé par son apprentissage chez Raphaël à toutes les grandes entreprises, mais dont la hardiesse téméraire et peu scrupu-

leuse ne connut plus de bornes dès qu'il se trouva en face de pareils exemples qu'il s'agissait pour lui de surpasser. Jules Romain n'a pas surpassé Mantegna; les géants du palais du Té, sont moins grands en réalité que les guerriers de courte taille d'Hampton-Court; mais ce n'est pas en vain cependant que cette abondante imagination se donnait carrière dans les monuments de Mantoue, et que tous les jeunes gens des villes voisines accouraient se ranger sous son libre et large enseignement, qui comprenait toujours à la fois les trois arts, l'architecture, la sculpture, la peinture. Mantoue, grâce à lui, eut l'honneur de former presque tous ces grands décorateurs qui firent des villes de Lombardie, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, une fête continue pour les yeux; c'est de l'école de Jules Romain faisant suite à l'école de Mantegna, que sont sortis, on ne doit pas l'oublier, et Paolo Farinato et Domenico Brusasorci, qui peignirent Vérone tout entière, et Giulio Campi de Crémone, et Paul Véronèse!

Tandis que la protection princière développait, à Mantoue, le goût des spectacles pompeux et des allégories mythologiques, à Crémone, à Parme, à Modène, dans toutes les villes secondaires, dépendant soit du duché de Milan, soit du duché de Ferrare, où ne résidait pas habituellement la cour, l'art religieux dominait encore, et c'était dans les églises et les couvents que les peintres étaient le plus souvent appelés à déployer leur habileté. C'est à cette circonstance peut-être qu'il faut attribuer la demi-résistance que firent longtemps les Crémonais à l'invasion du style de Squarcione et de Mantegna, si aisément accepté autour d'eux; préoccupés, durant plus d'un siècle, de la décoration de vastes monuments religieux, la cathédrale, l'église Saint-Sigismond, le monastère de la Colomba, le couvent des Augustins, ils cherchèrent le plus souvent leurs exemples et leurs conseils du côté de l'Ombrie, de la Toscane et de Rome. Leur originalité est due au mélange habile qu'ils surent faire de la pureté ombrienne et de la grâce florentine avec ce grand goût des colorations fortes et des riches ajustements qu'ils tenaient de leurs voisins, les Ferrarais et les Vénitiens. L'artiste qui représenta le mieux cette alliance de la force et de la grâce, fut Boccacio Boccacini, admirateur et imitateur de Perugin et de Jean Bellini : ses œuvres portent l'empreinte de ces deux maîtres à la fois. Après lui, il est vrai, le caractère local s'atténue assez promptement sous l'expansion de la manière vénitienne ou parmesane; pendant quelque temps même, l'école crémonaise semble anéantie, jusqu'à ce que le vigoureux effort de la famille des Campi lui rende une prospérité qui fut de courte durée, il est vrai, mais qui ne manqua pas de quelque grandeur.

Le même phénomène se reproduisit à Modène, qui inclina plus nettement encore du côté de Rome; l'esprit de Raphaël y fut si fortement répandu par Pellegrino Munari que l'influence du Corrége, si puissante à Parme, n'y pénétra qu'avec peine et sur le tard, lorsqu'il fallut choisir décidément entre cette influence et l'éclectisme bolonais. La grâce,

qui était la marque de l'école, s'y efféminа de plus en plus, comme il arrivait à Parme même, où la tendresse souriante, les attitudes expressives, les lumières fondues qu'affectionnait le Corrége, ne tardèrent pas à produire un maniérisme affecté, d'une nature particulière, que sa fade coquetterie disposait à tomber bientôt sans défense sous les coups des Carraches. Le Parmesan, avec un talent irrésistible, poussa dans cette voie, d'une façon déplorable; la figure humaine, entre ses mains habiles, s'effilant, se contournant, se maniérant de plus en plus, ne devint bientôt plus qu'un motif d'ornement, susceptible de subir toutes les transformations les plus capricieuses, au même titre que les lignes géométriques ou les formes végétales. Le respect de la physionomie humaine qui avait fait les génies profonds de l'Italie, aussi bien en Lombardie qu'à Florence et à Rome, se perdant peu à peu, on n'emprunta bientôt plus à Corrége lui-même, le maître de l'expression humaine par excellence, que ses qualités les plus matérielles, son goût pour les raccourcis violents, pour les figures plafonnantes, pour les effets de lumière compliqués; il se trouva que, par une dérivation fréquente dans les périodes de décadence, ce fut l'artiste le plus soigneux de ses compositions, le plus respectueux des formes, le plus amoureux de son art, qui fournit souvent des prétextes aux négligences les plus impardonnables et aux dévergondages les plus éhontés. La vertu de son génie naïf et profond resta toujours pourtant si féconde, que chaque fois qu'un homme plus délicat que les autres s'en approcha sans pédantisme et avec humilité de cœur, il sortit de ce commerce comme régénéré et rajeuni, et remis dans la vraie voie de l'esprit lombard. Bartolomeo Schidone à Modène et le premier des Procaccini, à Milan, n'eurent qu'à respirer de loin ce parfum du génie corrégien pour tenir une place à part et respectée au milieu de la cohue des praticiens éhontés ou des pédants stériles qui dès lors remplaçaient les vrais artistes.

La ville de Ferrare, que sa position géographique exposait à toutes les influences du Nord et du Midi les plus contradictoires, joua de son côté un rôle particulier dans le mouvement des arts de la Haute-Italie. Quels que soient les liens très-visibles qui rattachent ses peintres tantôt à Padoue, tantôt à Venise, tantôt à Bologne, bien que la plupart aient vécu longtemps loin de leurs pays, ils conservent tous certaines habitudes d'esprit et de main qui les font distinguer partout où ils se rencontrent. Malgré le mépris qu'affecte, en général, pour tout ce qui touche à Ferrare, l'auteur de l'*Art chrétien*, M. Rio, qui enveloppe dans sa haine violente pour les princes d'Este, représentants de toutes les corruptions de l'Italie paganisée, tous les artistes et tous les poëtes dont ils furent les protecteurs, il est plus juste de reconnaître avec Lanzi que cette petite principauté produisit un nombre d'artistes relativement très-supérieur à son importance et à son étendue. Si l'on n'y trouve pas trace des imitateurs qu'y dut laisser Giotto au XIVe siècle, on y voit, en revanche, dans le siècle suivant, Galasso Galassi, Stefano di Ferrara, Cosimo Tura y prendre

une part active au mouvement naturaliste qui était parti à la fois de Florence et de Padoue. L'impulsion décisive y est enfin donnée, et avec quelle force et quel charme! par Lorenzo Costa, qui, unissant l'enseignement poétique de Francia à l'étude convaincue de Mantegna, devient le vrai fondateur de l'école, et se voit suivi de près par l'excellent dessinateur Ercole Grandi et le savant coloriste Lodovico Mazzolini. « Tous ses élèves, dit Lanzi, se montrèrent excellents dessinateurs et vaillants coloristes, et transmirent ces qualités à leurs descendants. Leurs tons ont je ne sais quoi de fort ou, selon l'expression d'un grand connaisseur, de *brûlant* et d'*allumé* qui les fait reconnaître dans les galeries. » Cet aspect rougeâtre et foncé, surtout dans les carnations, est en effet un des traits matériels qui distinguent les peintres ferrarrais; il y faut joindre aussi une certaine lourdeur dans les draperies, et parfois une certaine vulgarité dans les figures, toujours expressives et toujours fortement marquées au coin de la réalité vivante, même dans leurs compositions les plus fantaisistes.

L'école ferraraise atteignit son apogée, dans le genre mythologique et décoratif, avec Dosso Dossi, dans la peinture religieuse avec Benvenuto Tisi, dit le Garofalo. Tous deux inclinant, chacun suivant leur tempérament particulier, l'un vers Venise, l'autre vers Rome, mêlèrent à la tradition ferraraise de fortes doses d'influences étrangères; celui-là doit presque autant à Titien que celui-ci à Raphaël. Tant qu'ils vécurent, remplissant les églises et palais de leurs œuvres, ils entretinrent encore autour d'eux, chez leurs nombreux élèves, ces habitudes de soin dans le travail qui permettent aux qualités personnelles de se développer. Mais après leur mort le champ resta libre aux maniéristes, qui précipitèrent la décadence par l'imitation de deux génies dangereux, Michel-Ange et Paul Véronèse.

Il va sans dire que Ferrare éprouva aussi le contre-coup des réformes entreprises successivement par les Carraches et par le Cignani; elle eut en réduction son Guerchin dans Carlo Bonone, et son Guido Reni dans Costanzo Cattanio, comme elle avait eu autrefois son Raphaël dans le Garofalo, son Titien dans Dosso Dossi, son Michel-Ange dans Bastiano Filippi, son Paul Véronèse dans Sigismondo Scarsella. Mais, dès cette époque, la ville avait perdu toute originalité dans l'art, comme elle avait perdu sa personnalité en politique, ayant fait retour au Saint-Siége, en 1597, après la mort du duc Alphonse II, décédé sans héritier. La création d'une Académie officielle ne servit, là comme ailleurs, qu'à achever la confusion des écoles et à faire disparaître tout vestige des traditions locales.

Georges LAFENESTRE.



École Italienne. *Histoire, Mythologie*

ANDREA MANTEGNA

NÉ EN 1431. — MORT EN 1506.



La grandeur de Mantegna se reconnaît tout d'abord à ce simple fait, qui lui est commun avec beaucoup d'autres hommes illustres, qu'on a longtemps disputé sur la question de savoir où il était né, et qu'on s'est longtemps demandé si l'honneur de lui avoir donné le jour appartenait à la ville de Mantoue, comme le dit Vasari, ou bien à celle de Padoue. Aujourd'hui la question est tranchée : c'est à Padoue que Mantegna est né, et Vasari, en le faisant naître à Mantoue, a commis non pas une erreur, mais une pure inadvertance. Évidemment il a écrit *Mantoue* là où il voulait écrire *Padoue;* ce qui le prouve, c'est qu'après avoir dit que Mantegna sortait d'une très-obscure famille des environs de Mantoue et que dans son enfance il gardait les moutons, Vasari ajoute que, lorsque Mantegna commençait à grandir, on le conduisit « à la ville, » où il entra dans l'école de Jacopo Squarcione[1], peintre padouan. Or, comme il est certain que Squarcione tenait école à Padoue, et non pas à Mantoue, on peut être assuré aussi que Vasari, en écrivant Mantoue, n'a pas écrit le nom qui était dans sa pensée et au bout de sa plume.

Que Mantegna ait gardé les moutons dans son enfance, cela n'est pas impossible assurément; mais la chose

[1] Vasari dit, par erreur, Jacopo Squarcione. Un Squarcione, nommé Jacopo, fut pendu pour avoir pris le parti des Carrara,

est devenue bien improbable depuis qu'on a découvert aux archives secrètes de Mantoue un acte notarié, daté de 1492, dans lequel Mantegna, figurant comme vendeur d'une maison à lui appartenant, est désigné comme fils de l'honorable sir Blaise : *Andreas Mantegna q. honorandi ser Blasii.* Or, suivant l'observation du marquis Selvatico, auteur des judicieux commentaires qui accompagnent et éclaircissent la vie de Mantegna dans la dernière édition florentine de Vasari, si le fils de Blaise eût gardé les moutons, le notaire de ce temps-là n'aurait pas nommé le père «l'honorable sire, l'honorable monsieur.» Cette qualification sa retrouve encore dans les deux testaments de Mantegna, où le notaire parle de messire Blaise, *domini Blasii Mantinee,* et le nomme même « très-excellent » *egregio.* Toutefois il est juste de noter ici la réflexion de Moschini, savoir, que le contrat de vente de 1492 était rédigé à Mantoue, à une époque où Mantegna y vivait entouré d'honneurs. La haute considération dont jouissait le fils avait peut-être rejailli sur le père, dont l'obscure origine, « la basse extraction » (vieux style), pouvait être ignorée des Mantouans.

Du reste, qu'il ait ou non gardé les moutons, il est certain qu'Andrea donna de très-bonne heure les signes d'un beau génie. Son maître, Francesco Squarcione, qui dirigeait à Padoue une école nombreuse,—il n'y comptait pas moins de cent trente-sept élèves, — distingua parmi tant d'écoliers l'enfant qui s'appelait Mantegna, et lorsque cet enfant n'avait pas encore dix ans révolus, il le prit avec lui dans sa maison et l'adopta pour fils. Il paraît même qu'en cette qualité, à l'âge de dix ans, Andrea fut admis dans la corporation des peintres padouans. Cela résulte des registres de la confrérie, conservés aux archives municipales, où on lit : 1441, *Andrea fiuolo di messer Francesco Squarcione depentore.* La chose serait vraiment difficile à croire si elle n'était confirmée par la suite du même registre, où Andrea figure au même titre avec son nom adoptif, et par des documents irrécusables, tels que des actes notariés qui prouvent qu'Andrea, désigné en 1441 comme membre de la confrérie, *fraglia*, est bien Andrea Mantegna. Quadrio, cité par le commentateur de Vasari, assure d'ailleurs avoir vu, parmi les manuscrits d'un poëte nommé Ulysse, un sonnet intitulé : *Ulixes pro Andrea Mantegna dicto Squarzono.*

Squarcione, dit Vasari, n'était pas le premier peintre du monde, et il en avait conscience, mais il savait enseigner, et, voulant que son élève favori, son fils adoptif, fût plus instruit dans son art qu'il ne l'était lui-même, il lui donna pour modèles des marbres grecs ou des plâtres moulés sur l'antique; car il avait beaucoup voyagé en Italie et en Grèce, et il avait rapporté de ses excursions quantité de dessins et de moulages, *cose di gesso.* Cette collection d'antiquités fut pour le jeune Mantegna un trésor inestimable. Il y puisa les premières impressions du beau, le premier sentiment de l'élégance et le goût de ces draperies aux fines cassures qui font sentir les formes qu'elles couvrent et unissent aux souplesses de la nature la haute distinction du marbre et le choix des plis significatifs. A dix-sept ans, le jeune peintre formé à une si noble école était déjà devenu un maître, grâce à de telles études et à l'émulation que lui avaient inspirée des condisciples tels que Marco Zoppo, Bolonais; Niccolò Pizzolo, Padouan, et Dario, de Trévise. La preuve, c'est qu'on le chargeait de peindre le tableau du maître-autel, à Sainte-Sophie de Padoue. Ce tableau, qui n'existe plus, ou dont on a perdu la trace, portait une inscription qui nous a été conservée par l'historien des antiquités de Padoue, Scardeone : *Andreas Mantinea, patavinus, annis septem et decem natus, suâ manu pinxit* (André Mantegna, Padouan, a peint cet ouvrage de sa main à l'âge de dix-sept ans, en 1448); inscription précieuse, puisque le peintre nous y donne lui-même la date de sa naissance, 1431.

Quelque temps après, Squarcione, ayant à peindre la chapelle de Saint-Christophe aux Eremitani di Sant' Agostino de Padoue, se déchargea de la besogne sur ses deux élèves, Niccolò Pizzolo et Mantegna, dont il sentait la supériorité. Lui-même, d'ailleurs, enrichi par son école, possédait une belle maison à Padoue, une autre à Venise, et il se croyait dispensé de toute fatigue. Niccolò a peu travaillé, mais il n'a rien fait que de bon, dit Vasari, et il eût été un peintre excellent s'il avait eu l'amour de la peinture autant qu'il avait le goût des armes, car il était toujours en garde contre de nombreux ennemis et toujours armé. Niccolò peignit

seigneurs de Padoue; quant au célèbre peintre padouan maître de Mantegna, il est certain qu'il s'appelait Francesco Squarcione.

les quatre docteurs de l'Église, et au-dessus, le Père éternel entouré des saints Christophe et Jacques, Pierre et Paul; mais, un jour qu'il revenait de son travail, il fut assailli par des traîtres qui le laissèrent pour mort sur la place. Andrea demeura donc seul pour achever la chapelle des Eremitani.

Des six compartiments de la chapelle qui sont placés à gauche en entrant, quatre sont incontestablement de Mantegna. Dans les deux autres, M. de Selvatico croit reconnaître la main du Bolonais Zoppo. Ils représentent, peinte à fresque, la légende de saint Jacques; le dessin en est serré et cerné, la manière en est sèche, le style sévère et tout imprégné du sentiment des sculptures antiques. Pendant qu'il peignait ces fresques, qui



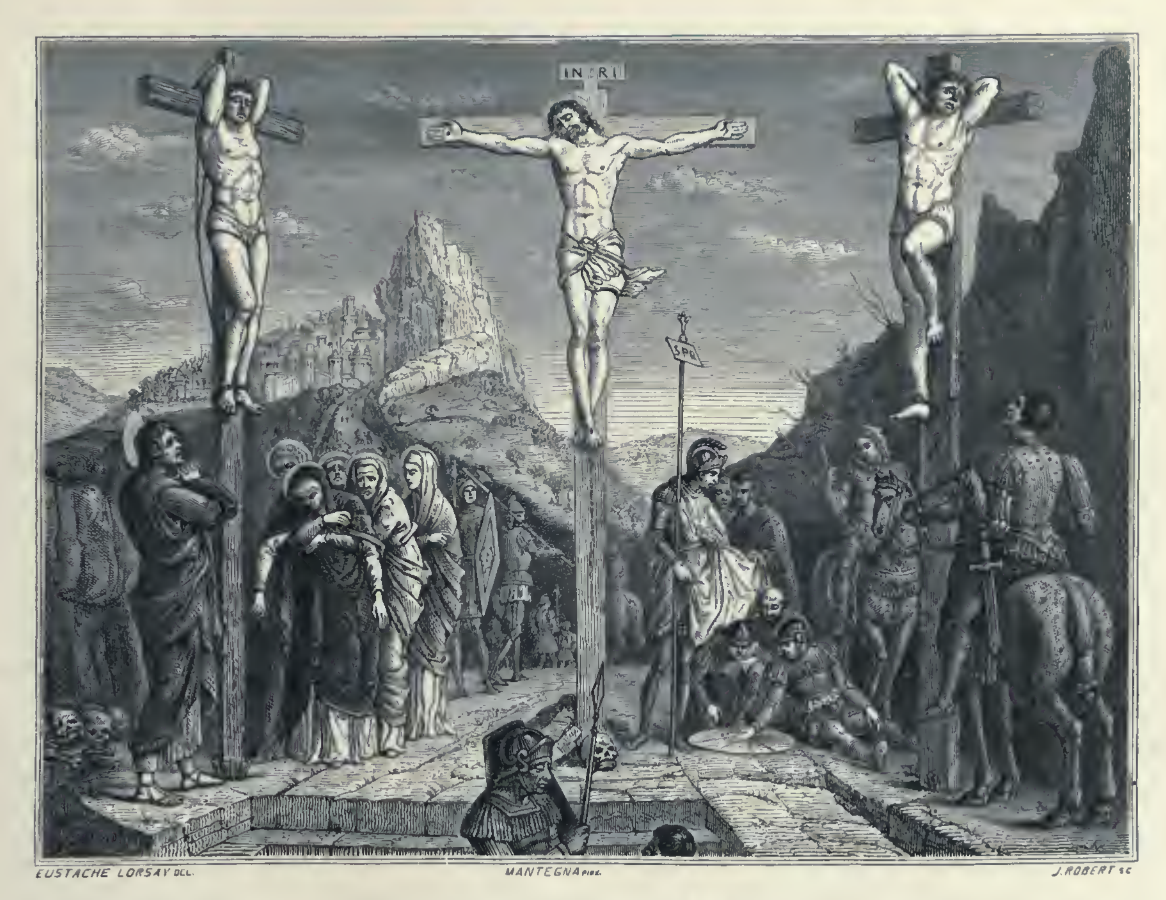
LE PARNASSE (Musée du Louvre).

faisaient l'admiration universelle, Jacopo Bellini, père de Gentile et de Giovanni Bellini, vint de Venise à Padoue, accompagné de ses deux fils, pour travailler en concurrence avec Squarcione. Frappé du naissant génie de Mantegna, Jacopo fit entendre au jeune Padouan qu'il lui donnerait volontiers en mariage sa fille Nicolosia, que sans doute il avait amenée avec lui. Cette union fut conclue à l'insu de Squarcione ou malgré l'opposition qu'il y fit, soit par rivalité, soit parce qu'il aurait voulu marier lui-même son fils adoptif. Squarcione en fut tellement irrité, qu'il devint l'ennemi irréconciliable de Mantegna. Autant il avait admiré avec tout le monde les premiers ouvrages de son élève, autant désormais il les critiqua hautement. Il affectait surtout de blâmer, dans ces fresques de la chapelle Saint-Christophe, l'imitation évidente des marbres antiques. Il disait avec raison que la peinture ne doit pas prendre la statuaire pour modèle; que chez Mantegna l'expression des chairs manquait de tendresse et paraissait comme pétrifiée ; que les chairs de la créature ont plus de douceur, de souplesse et de mouvement; que l'artiste eût été mieux inspiré s'il avait peint ses figures en couleur de marbre, plutôt que de les feindre vivantes sans leur donner la vie. Andrea fut extrêmement sensible à ces reproches,

mais il en sentit la justesse, et comme il lui restait encore à faire dans cette même chapelle, sur le mur de droite, deux fresques où il devait représenter le martyre de saint Christophe, il améliora sa manière dure et sèche, ou plutôt il la transforma, en se rapprochant cette fois de la nature et en cherchant les accents de la vie, non plus dans le marbre, mais dans la vie même, comme faisait d'ailleurs son beau-frère Gentile Bellini. L'imitation du naturel le préoccupait à ce point, qu'après avoir peint sur le compartiment de gauche ses personnages vêtus à la romaine, il les peignit, sur le mur de droite, habillés à la moderne, selon la mode italienne de son temps. Les figures de ces dernières fresques sont toutes des portraits, mais des portraits de personnes intelligentes et distinguées. On sait par Vasari que Mantegna y peignit son maître Squarcione sous les traits d'un soldat replet, vêtu de vert, qui tient une lance et une épée; Noferi (Onofrio), fils de Palla Strozzi, seigneur florentin qui, exilé de sa patrie, s'était réfugié à Padoue; le sieur Girolamo della Valle, médecin célèbre; Bonifacio Frizimelica (Vasari l'appelle par erreur Fuzimeliga), éminent jurisconsulte. Parmi ces personnages, l'on reconnaissait deux amis intimes du peintre, Baldassare da Laccio, et Niccolò, orfévre du pape Innocent VIII. Ils sont couverts d'armures en acier bruni, rendues avec tout leur éclat. D'autres portraits jouaient leur rôle dans le *martyre* du saint, notamment un certain évêque de Hongrie, prêtre à moitié fou, qui était connu à Rome pour vaguer le jour et pour aller ensuite passer la nuit dans les écuries, où il dormait avec les bêtes. Le bourreau qui tranche la tête de saint Jacques, dans le tableau voisin, était l'effigie de Marsilio Pozzo. Enfin Mantegna s'était représenté lui-même dans la figure du soldat qui, une lance à la main, est placé tout proche du saint martyr.

Malgré son amour pour la nature, qu'il étudiait de plus près depuis les amères critiques de Squarcione, Mantegna ne laissait pas de regarder les sculptures antiques comme un modèle supérieur à ceux que la nature peut fournir. Il pensait, dit Vasari, que les statues nous offrent un choix de formes que les corps vivants ne présentent point, parce que les beautés naturelles, les beautés parfaites sont dispersées dans un grand nombre d'individus, et aussi parce que les muscles, les tendons et les veines se distinguent mieux sur le marbre que sur le vif, où les parties intérieures sont voilées par le gras de l'épiderme, à moins qu'il ne s'agisse de ces corps amaigris de vieillards exténués et décharnés que, d'ailleurs, les artistes évitent de peindre. Et cette opinion de Mantegna, elle s'accuse plus ou moins dans tous ses ouvrages, dont la manière est toujours un peu tranchante et rappelle autant les bas-reliefs que les modèles vivants. Du reste, Andrea fut longtemps indécis entre ces deux pôles, qui l'attiraient l'un et l'autre et le sollicitaient tour à tour à l'expression de la vie et à la recherche de l'idéal. Il en résulta un mélange heureux de naturalisme et de style, dans lequel l'inégalité des doses faisait triompher tantôt la suprême élégance de l'antique, tantôt le charme et l'intimité des choses naturelles, tantôt les types, tantôt les portraits. On peut constater ces incertitudes du jeune peintre en regardant les ouvrages qu'il fit à l'âge de vingt-deux ans pour le monastère de Sainte-Justine à Padoue, en même temps qu'il travaillait aux fresques des Eremitani. Ces peintures, enlevées par les Français en 1797, furent portées au musée de Milan, où elles sont encore. Dans l'intervalle de quinze mois (du 10 août 1453 au 18 novembre 1454), Mantegna y a changé sensiblement de manière. Divisé en deux séries de compartiments, le grand tableau de l'église représente en haut et au centre le Christ avec la Vierge et saint Jean qui l'adore, et cette partie supérieure est traitée avec une telle sécheresse, qu'on pourrait la prendre pour un ouvrage de Squarcione. A droite et à gauche du Christ, sont rangés, deux à deux, quatre saints en demi-figures, lesquels sont déjà dessinés avec moins de roideur et traités d'un pinceau plus libre. La main de l'artiste devient encore plus magistrale et plus sûre dans l'exécution des quatre saints de la série inférieure, au milieu desquels l'évangéliste saint Luc est le plus beau morceau de la composition, sans doute parce qu'il a été peint le dernier. Moschini (*Vicende della pittura di Padova*) a publié l'original du contrat passé entre Mantegna et les moines bénédictins de Sainte-Justine. Le peintre s'oblige à terminer tous les panneaux en question, moyennant la somme de cinquante ducats d'or vénitiens. Cette somme lui fut comptée en plusieurs payements, et il est clair que l'ouvrage fut plusieurs fois interrompu, comme le prouvent les différences de manières dont nous avons parlé tout à l'heure. Les fresques des Eremitani furent aussi exécutées à diverses reprises : commencées en 1453, la même année que les panneaux de

Sainte-Justine, elles furent menées à fin, selon toute apparence, dans l'intervalle entre 1453 et 1459, qui est l'année où les Bellini terminèrent leur fresque. C'est donc aussi antérieurement à cette année 1459, c'est-à-dire avant le retour des Bellini à Venise, que se place le mariage de Mantegna avec Nicolosia Bellini. Durant la trop rapide excursion que nous fîmes de Venise à Padoue, en 1856, nous n'eûmes pas, malheureusement, le loisir de voir les fresques des Eremitani; mais il nous souvient que, sur la grande porte du Santo (c'est-à-dire de l'église Saint-Antoine), on nous montra une fresque vénérable de Mantegna, habilement restaurée, au-dessous de laquelle se trouve l'inscription suivante, cachée maintenant sous un cartouche qui annonce l'indulgence perpétuelle de la basilique : *Andreas Mantegna optime* (ou *optume*) *favente numine*



LE CHRIST ENTRE LES LARRONS (Musée du Louvre).

perfecit : MCCCCLII, XI kal. sextil. Je veux croire, dit Selvatico, que cette inscription fut placée là non par le peintre, mais par les prêtres, car le mot *optime* accuserait un orgueil insupportable dans la bouche d'un enfant de vingt et un ans. Nous ferons observer, à ce sujet, que l'expression n'est orgueilleuse que si l'on traduit *numine* par volonté ou génie; mais le mot *numen* signifie peut-être ici Dieu, puissance divine, et l'artiste a pu fort bien écrire sans orgueil, et au contraire par modestie : « *André Mantegna a terminé cet ouvrage en* 1452, *avec l'aide du Tout-Puissant.* » Tel est du moins le sens que nous donnerions volontiers à l'inscription critiquée par l'habile commentateur[1]. Quoi qu'il en soit, un homme tel que Mantegna dut avoir

[1] Dans la dernière édition de Florence, la biographie de Mantegna est parfaitement élucidée par les excellents commentaires de M. le marquis Selvatico, qui, pour tous les points qu'il a touchés, ne laissent rien à désirer. Il faut convenir que l'Italie, après avoir eu tant de grands artistes, est encore le pays qui fournit les meilleurs critiques : clarté, méthode, sûreté de jugement, finesse de goût, ces qualités sont encore plus remarquables, selon nous, chez les Italiens que chez les Allemands, qui, doués en revanche d'imagination et de poésie, ont cependant, par-dessus tout, la prétention d'être les critiques par excellence.

la conscience de son mérite, d'autant plus que l'admiration de ses contemporains l'eût averti de sa supériorité s'il n'en avait pas eu le sentiment.

En suivant pas à pas, autant que l'histoire nous le permet, le développement de ce beau génie, nous rencontrons, à la date de 1461, le tableau qui est à Milan dans la galerie Melzi, et que l'on regarde comme un de ses chefs-d'œuvre. La Vierge y est assise sur un trône magnifiquement orné, dont le pavé offre de précieuses mosaïques : quatre anges, singulièrement vêtus, se dressent sur les supports du trône en jouant de la mandoline et de la lyre. Au-dessus du trône, un médaillon peint en camaïeu, avec des rehauts d'or, représente une *Circoncision* dont les figurines sont délicatement finies. Sur les divers compartiments du siége, sont également retracées en petites figures des scènes de l'Évangile; le tout est peint d'une touche mâle et fière, avec les couleurs soutenues et profondes de Bellini. Les draperies, richement ouvrées, surtout le brocart qui est jeté sur les genoux de la Vierge, présentent des plis d'un grand goût, exempts cette fois de toute dureté marmoréenne. Ce fut au plus beau moment de sa vie, dans l'âge de la plus abondante floraison, que Mantegna peignit ce morceau rare. Il y mit tout ce que lui avaient enseigné, après son maître, la nature, qu'il regardait sans cesse d'un œil curieux, et l'antique, dont l'étude lui était si chère et si profitable.

A l'époque où il fit ce tableau, Mantegna, selon toute apparence, demeurait encore à Padoue; car on a retrouvé dans certaines archives de cette ville un acte notarié par lequel Andrea fait l'acquisition des *razioni utili* (l'usufruit?) d'une maison à Santa Lucia. Peu de temps après il fut appelé à Vérone, où il travailla pendant deux ou trois ans, tant pour les églises que pour les particuliers. C'était l'usage alors de peindre à fresque les façades des palais ou des riches maisons. La plupart des fresques de Mantegna ainsi exécutées sur les murailles extérieures ont péri ou sont grandement endommagées. On en voit une auprès de la porte de Borsari, qui est tellement défigurée qu'on n'en sait pas même le sujet. La main magistrale de l'artiste s'y fait sentir dans quelques lambeaux d'une grande tournure, tels qu'un cheval lancé au galop dans un raccourci violent. On retrouve aussi la main du maître dans quelques autres fresques à demi ruinées, notamment dans celles qui décoraient une maison de la Pescheria del Lago. Ce sont des peintures en camaïeu divisées en compartiments par des pilastres peints, et dont les restes, mieux conservés, représentent des statues équestres et un combat de tritons. Nourri à la forte école de l'antiquité, Mantegna avait l'esprit plein des images que lui offraient les bas-reliefs grecs ou romains, romains surtout, qu'il ne cessait d'étudier, et, mêlant un matérialisme énergique aux souvenirs de la sculpture forte et remuée de l'époque romaine, il individualisait les types antiques, et il agitait le marbre dans tous ses ouvrages. Bien qu'il fût capable d'exprimer avec force les sentiments chrétiens et qu'il sût donner aux tableaux de dévotion un charme profond, et même un air de nouveauté qui les rend encore plus précieux, il se plaisait au moins autant à composer des frises mythologiques, à évoquer les dieux de la Fable, les satyres et les faunes, les tritons et les néréides. On peut s'en former une idée d'après ses estampes, d'un style si incisif et si ferme. Tous les amateurs connaissent ses combats des dieux marins. Les uns à pied, les autres montés sur des chevaux de Neptune ou sur des monstres farouches, ils ont pour armes des ossements formidables ou des fouets dont les lanières sont des poissons accouplés. Des crânes leur servent de bouclier. Une hideuse mégère, l'Envie, les pousse à s'entre-tuer; celui-ci sonne du cor, celui-là sort de l'estampe avec le relief saisissant d'un raccourci osé et fier. Il semble que tout à coup le sang a circulé dans les images palpables des dieux statuaires et qu'ils se sont animés au souffle de la vie, de la vie italienne.

Mais, si les fresques exécutées en plein air sont aujourd'hui aux trois quarts ruinées par la chute partielle des enduits, en revanche, les tableaux d'église ont été bien conservés, celui de Saint-Zénon, entre autres, qui est une des premières choses qu'on nous conseilla de voir quand nous arrivâmes à Vérone. Ce tableau, placé dans l'abside, est encore présent à mes regards : le style du peintre en constitue toute la valeur, car le sujet, par lui-même, est une de ces compositions symétriques de madones entourées de saints, dont la monotonie éternelle fatigue le voyageur en Italie, quand elles ne sont pas d'un grand peintre, tel que Jean Bellini ou Mantegna. L'ordonnance est divisée en trois compartiments reliés entre eux par une architecture très-riche; des piliers ornés de médaillons et d'arabesques portent un entablement dont les frises simulent un

bas-relief d'enfants dans le goût de Donatello; des guirlandes de fruits, admirables par la délicatesse du travail, sont suspendues entre les pilastres. La Vierge est sur un trône auprès duquel sont groupés de petits anges. A gauche on remarque deux figures d'apôtres et une troisième qui ressemble à une femme, mais que l'obscurité de l'église m'empêcha de distinguer. La peinture est claire, blonde, agréable, et cependant le peintre est allé jusqu'au bout dans le rendu des objets comme dans l'expression



LA VIERGE (d'après une gravure du maître).

des caractères; il a poussé jusqu'à leur dernière intensité ces tons éclatants, fiers et rares que les Bellini lui faisaient admirer. Cet ouvrage capital fut remarqué par les commissaires français chargés de choisir, parmi les dépouilles des vaincus, de quoi enrichir nos musées : le panneau fut porté à Paris en 1797. Mais ce que la victoire nous donna, la victoire nous l'a ôté, et après avoir eu les honneurs du Louvre pendant dix-sept ans, la peinture de Mantegna est allée se replacer dans l'abside de l'église San Zeno. Heureusement qu'il est resté en France trois morceaux des compartiments du gradin, dont deux sont maintenant au musée de Tours; l'autre est encore au Louvre : c'est *le Christ entre les larrons*. Ceux qui n'ont pas vu Mantegna en Italie ont là un échantillon précieux de sa première manière, qui est la plus sèche,

mais aussi la plus expressive. Rien n'était plus favorable à son génie qu'un tel sujet, parce qu'il devait y mettre en scène des figures chrétiennes et des personnages antiques; qu'il avait à préciser à la fois le sentiment religieux dans les premiers disciples du Christ et le caractère païen dans les soldats d'Hérode. L'étude des bas-reliefs pouvait s'y combiner avec l'observation de la nature, et l'auguste dignité du style sculptural avec la tendresse des émotions évangéliques. C'est le mélange de ces deux éléments qui est ici admirable, parce que le contraste naturel, que l'événement même justifie, les met en relief l'un et l'autre et l'un par l'autre. En général, le style refroidit le sentiment au profit de la beauté, et c'est la grande distinction à faire entre la sculpture et la peinture. Mantegna concilie à merveille l'énergie du pathétique avec le choix des mouvements superbes et des attitudes nobles ou élégantes, en exprimant la douleur dans les visages contractés, dans les mains crispées de saint Jean et des trois Marie, tandis qu'il donne une grâce bénigne au jeune proconsul qui, assis avec aisance sur un cheval robuste, assiste au supplice, impassible, et hautain par la seule habitude du commandement. Il est des jours où, en regardant ce tableau, le spectateur en est si fortement saisi qu'il se demande quels progrès la peinture du quinzième siècle avait à faire, et s'il était bon qu'elle en fît.

Après un séjour de deux ou trois ans à Vérone, Mantegna se rendit à Florence. Il y était du moins en 1466. Des documents irrécusables le prouvent, notamment une lettre d'Aldobrandini à Louis de Gonzague, lettre datée du 5 juillet 1466, qui se trouve dans les archives secrètes de Mantoue. Vasari, sans mentionner le voyage de Mantegna à Florence, parle d'un tableau, une *Madone avec des anges*, que l'artiste peignit pour l'abbé della Badia (abbaye) de Fiesole, son ami et son parent. Cet abbé était probablement, dit Selvatico, l'orateur célèbre Matteo Bosso, qui justement fut le prieur de cette abbaye sous Laurent le Magnifique. Bosso, comme on le voit dans ses propres écrits, était intimement lié avec Mantegna, qui lui fit son portrait quand le savant théologien vint professer à l'Université de Padoue. De telles amitiés prouvent l'estime dont le peintre jouissait et la distinction de son esprit, si bien prouvée d'ailleurs par la distinction de ses ouvrages. Déjà, en 1463, quand il travaillait à Vérone, Felice Feliciano lui avait rendu un public hommage en lui dédiant son livre sur les inscriptions de Vérone : *Veronenses epigrammatæ*. Mais ce qui témoigne mieux encore de la haute réputation que Mantegna avait acquise avant l'âge de quarante ans, c'est la proposition que lui fit Louis de Gonzague, marquis de Mantoue, de le prendre à son service, aux appointements de 75 livres par mois, somme considérable pour ce temps-là. Ce Louis de Gonzague, troisième du nom, était un vaillant capitaine et fut un politique habile. Il avait introduit l'imprimerie à Mantoue, il y avait donné une vive impulsion aux arts, et il y vivait entouré de beaux esprits tels que le savant helléniste Guarino, le poëte Philelphe, fils du fameux philologue, et Léon-Baptiste Alberti, le grand architecte qui a bâti à Mantoue l'église Sant'Andrea, où Mantegna devait être enterré[1]. On a découvert dans les archives secrètes de la ville de quelle année datait la pension du peintre qui succédait à Michele di Pavia. C'était en 1468. Indépendamment des 75 livres par mois qu'il lui assurait, Louis de Gonzague, pour engager Mantegna à se fixer à Mantoue, lui fit présent d'un terrain situé dans le voisinage de l'église San Sebastiano, afin que l'artiste padouan pût s'y construire une maison, ce qui eut lieu. On lit encore sur un coin de la maison qu'il s'était bâtie l'inscription suivante : *Super fondo a D.* (*domino*) *L.* (*Ludovico*) *Prin* (*principe*) *Opt.* (*optimo*) *dono dato, anno C.* (*Christi*) 1476. *Andrea Mantinea hæc fecit fundamenta, XV Kal. Nov.* Sa maison, selon Ridolfi[2], Mantegna l'avait peinte à fresque du haut en bas; mais, lors du sac de Mantoue, les soldats tudesques dégradèrent ces peintures et il n'en subsiste plus rien aujourd'hui.

La décoration du palais des Gonzague, *le Castello*, et du palais San Sebastiano, fut le principal ouvrage que Mantegna eut à faire à Mantoue pour le marquis. Ce qui reste maintenant de sa main au Castello est

[1] E pose sua gloria a circondarci di molti fra gli uomini d'ingegno che allora andavano girovaghi per le corti d'Italia a permutare basse adulazioni coll' oro dei principi, e gli accolse quel sommo grecista del Guarino e quel dotto pedante del Filelfo e s' ebbe gli incensi anche da Leon-Batista Alberti. Selvatico, *Commentaires sur Vasari*, dans l'édition Lemonnier.

[2] Colori a fresco la medesima sua casa posta per fianco a San Sebastiano ove a intagliato il suo nome in una pietra, ma le pitture son ostate disfatte da soldatti tedeschi. Ridolfi, *Maraviglie dell' arte*.

considérable, mais fort endommagé. Nous n'avons pas oublié l'impression de tristesse que nous produisit ce palais bizarre et irrégulier, reconstruit en partie par Jules Romain, qui a conservé toute la bizarrerie



JÉSUS RESSUSCITE (*fac-simile* de la gravure du maître).

du plan primitif. C'est un vaste bâtiment délabré, sans habitants, sans meubles, dans un état d'abandon qui forme un contraste poignant avec la richesse des moulures, la beauté des stucs et la splendeur de toutes les décorations que le temps et les guerres n'ont pas entièrement détruites; les archives y sont logées et des dossiers poudreux y tiennent la place de tant de femmes brillantes et de tant de brillants

esprits. Pour tout dire, ce qui nous avait conduits à Mantoue, mon compagnon et moi, c'était moins le souvenir de Mantegna que le désir de voir les célèbres peintures de Jules Romain, au palais du Té, et ce palais même, dont l'architecture toscane à bossages, d'un si mâle caractère, est un chef-d'œuvre du peintre. Pour les voyageurs qui passent, pour les amateurs que sollicitent et qu'attendent des merveilles sans nombre, chaque ville, en Italie, a son intérêt capital, son illustration dominante, et comme il leur est impossible de tout voir à moins de prolonger de beaucoup leur séjour, ils s'attachent au point culminant; au lieu d'éparpiller leurs heures et leur attention, ils les consacrent presque tout entières à tel ou tel maître fameux, à telle ou telle œuvre particulièrement mémorable. C'est ce qui nous arriva lors de notre passage à Mantoue. Notre visite au palais des Gonzague, appelé aujourd'hui le Palais-Ducal, fut courte, parce que la tristesse nous eut bien vite gagnés. Les œuvres de Jules Romain au palais du Té absorbèrent notre temps et nous parurent une suffisante provision de souvenirs. Une chose nous était pénible aussi, c'était de savoir que les fresques de Mantegna, dont on voit encore d'assez beaux restes au Castello, dans la chambre des Époux, *la Camera de gli sposi,* avaient été insultées, à demi ruinées par des soldats français. Une inscription placée sur une porte et soutenue par des enfants nous apprit que les fresques de cette chambre avaient été exécutées en 1474. Quant aux peintures du palais San Sebastiano, où Mantegna avait représenté le *Triomphe de Jules César*, on sait qu'elles se trouvent maintenant en Angleterre, au palais de Hampton-Court. Comment elles y furent transportées, on ne l'a pas su au juste. Les uns disent qu'elles furent enlevées par les Impériaux lors du sac de Mantoue, en 1630, et vendues au roi Charles Ier; d'autres, et Mariette notamment, pensent qu'elles avaient été cédées au roi d'Angleterre par le duc de Mantoue, qui était pressé d'argent et qui prévoyait le siége dont les Allemands menaçaient la ville. Toujours est-il qu'il faut aller à Hampton-Court pour voir le chef-d'œuvre de Mantegna, « la meilleure chose qu'il ait jamais faite, dit Vasari : *Che è la migliora cosa che lavorasse mai.* »

Cinq ou six fois j'ai vu cette frise superbe, qui n'a pas moins de vingt-sept mètres de long sur trois mètres de hauteur. Les neuf toiles qui la composent sont peintes, non pas à l'huile, comme le dit Mariette, mais en détrempe; non pas en camaïeu, comme le disent les éditeurs de l'*Abecedario*, mais en couleur. A demi effacées par le temps et décolorées, ces peintures sont comme une apparition du monde romain. Leur pâleur les éloigne de la réalité et les idéalise en les reculant dans les perspectives lointaines de l'histoire. Toute l'antiquité romaine y est évoquée et on la voit passer processionnellement avec une pompe qui, pour n'être pas emphatique, est tempérée par le naturel le plus charmant. Dans cette foule en marche, les uns sont triomphants et les autres traînés en triomphe. César, chauve et ridé, couronné par la Victoire, trône sur son char, attelé de chevaux qui rappellent les antiques bas-reliefs. On y suit du regard des soldats qui portent sur des brancards (*fercula*) des trophées d'armes, des dépouilles opimes, des vases, des candélabres, les aigles du vainqueur mêlées aux drapeaux conquis; on y voit les rois et les reines qu'on amène prisonniers, des éléphants couverts d'ornements et de riches draperies, des taureaux ornés pour le sacrifice, précédés par les joueurs de flûte et les trompettes et suivis des sacrificateurs et des prêtres. Puis viennent les licteurs portant les faisceaux couronnés; enfin le cortége est fermé par les officiers de l'armée; de sorte que le peuple romain tout entier s'agite dans cette frise comme sur les marbres des arcs de triomphe de Titus, de Septime Sévère et de Constantin. On y remarque des matrones en larmes qui tiennent leurs enfants par la main, des adolescents pleins de grâce, et des vieillards replets qui conservent la dignité de la vieillesse jusque dans les disgrâces de l'obésité. Des spectateurs se pressent aux fenêtres de Rome pour voir passer le cortége. Parmi la foule, quelques détails pris sur nature arrêtent un moment l'attention et empêchent le style d'être tendu et surhumain, en introduisant les choses intimes de la vie dans la pompe brillante et bruyante d'un spectacle aussi solennel. Un enfant qui s'est mis une épine dans le pied se plaint à sa mère, de la façon la plus naïve, la plus gracieuse et la plus naturelle.

Vasari, en parlant avec chaleur de cette vaste décoration, fait un mérite à Mantegna d'y avoir fidèlement observé la perspective. La vérité est que personne n'en a mieux connu les lois, d'ailleurs assez simples, et ne les a plus religieusement appliquées. Mais ce qui est l'objet d'un éloge de la part de Vasari pourrait, ce

nous semble, donner lieu à une réflexion critique. « Le peintre, dit-il, eut dans cet ouvrage une belle et « bonne attention : comme la ligne du terrain sur lequel posaient les figures devait être placée dans le palais « plus haut que l'œil du spectateur, Mantegna eut le soin d'arrêter les pieds des premières figures sur « la première ligne du bas, et de faire disparaître ensuite, peu à peu, les pieds et les jambes des « personnages placés au second et au troisième plan, ainsi que l'exigeaient ici les lois de l'optique. Et de « même, pour les vases, ornements, brancarts, trophées et autres objets, il les fit voir de bas en haut, de « sorte que l'œil n'en aperçoit que le dessous, ainsi que le voulait la perspective, dont Montegna fut aussi « bon observateur que l'avait été Andrea degl' Impiccati (Andrea del Castagno) dans la *Cène* qui décorait le « réfectoire de Santa Maria Nuova (à Florence). »

Sans doute l'obéissance aux lois de la perspective est absolument nécessaire en peinture, mais à la condition cependant de ne pas étonner les yeux en leur montrant des singularités qu'ils ne sont pas accoutumés à voir. Il se peut faire que les regards soient offensés justement de ce qui a été ménagé pour ne les offenser point, et que le spectateur, ne se rendant pas bien compte du point de vue que le peintre a choisi, trouve bizarre ce qui est pourtant justifié par la science du géomètre et conforme aux exigences de l'optique. L'essentiel, en peinture, c'est que, l'œil n'étant pas choqué, l'âme soit émue, captivée, ravie, dût-on la ravir ou la captiver aux dépens des lois rigoureuses de la scénographie. L'âme, étant toujours ou du moins devant toujours être compromise dans la représentation, rend nécessaire avant tout l'addition du sentiment même aux règles mathématiques. C'est ce que voulait dire et ce que disait implicitement Louis David, par cette phrase qu'il répétait à ses élèves : « Plusieurs peintres savent mieux, mais ne sentent pas aussi bien que moi la perspective. »

Cette application de Mantegna à ne jamais sacrifier la rigueur des notions géométriques l'a quelquefois mal servi, par cette raison que sa manière sèche et la précision de toutes ses lignes, même dans les figures les plus éloignées, sont en contradiction avec la distance où il nous les montre, parce que, la perspective aérienne ne venant pas en aide à la perspective graphique, les objets ou les personnages se rapetissent sans aucune dégradation, et s'avancent par la netteté du contour, par l'énergie du ton, tandis qu'ils reculent par l'enfoncement que produit l'exacte imitation des lignes fuyantes. Dans la nature, c'est le vague des formes qui affirme la distance et la fait sentir une seconde fois, en ajoutant à la diminution progressive l'interposition d'une couche d'air plus profonde. Dans les tableaux de Mantegna, au contraire, la justesse de la perspective est contredite par la précision du pinceau. Cela est vrai, d'ailleurs, des estampes de ce grand homme aussi bien que de ses peintures. Tous les amateurs connaissent la *Flagellation*, qui, selon toute apparence, est une des premières pièces gravées par Mantegna. Jésus, attaché par des cordes à une colonne, est flagellé par trois bourreaux armés de verges. On remarque sur le devant, à droite, deux soldats tenant chacun un bouclier. La scène se passe sur le parvis d'un temple, dont le pavé indique, dans son dallage régulier, le point de vue choisi. Eh bien, il n'est personne qui ne soit choqué de la disproportion apparente qui existe entre les deux soldats du premier plan et les figures qui composent le groupe principal, c'est-à-dire le Christ flagellé et les bourreaux. L'œil ne s'explique pas une telle diminution de la grandeur, lorsqu'il voit ces personnages si nettement, que cette netteté les rapproche du regard, au lieu que la légèreté du trait et la douceur de la gravure auraient dû les laisser dans l'éloignement où les montre leur petitesse relative. En somme, la connaissance approfondie de la perspective est certainement un des plus puissants moyens de la peinture, et même une source de jouissances pour le spectateur, qui se plaît à creuser les distances et à les mesurer sans autre instrument que les rayons visuels; mais il importe de ne jamais placer le point de vue ni trop haut ni trop bas, afin de n'avoir pas à représenter des effets extraordinaires qui, en détournant l'attention, occupent l'esprit des moyens, au lieu de le conduire au but.

Du reste, les raccourcis les plus hardis, les plus difficiles, les effets les plus compliqués de la perspective n'étaient qu'un jeu pour Mantegna. Cette science, qui était alors assez nouvelle pour être remarquée, il la possédait si bien qu'il en composa un traité, qui s'est perdu, mais que Lomazzo a mentionné. On voit encore à Mantoue, au Palais-Ducal, un plafond où il a peint des enfants vus de bas en haut, *di sotto in sù*,

avec un talent rare, sans trop torturer les corps, sans trop sacrifier la grâce des attitudes à la vérité de la déformation optique[1]. Il résulte d'une lettre inédite, adressée au cardinal della Rovere par Louis de Gonzague, évêque de Mantoue et fils du prince alors régnant, que, le 25 février 1484, Mantegna travaillait encore à ce plafond, et c'est parce qu'il n'avait pas fini son travail que l'évêque de Mantoue s'excusait auprès du cardinal de ne pouvoir se conformer aux désirs de Son Eminence en lui envoyant Mantegna.

Pour en revenir au *Triomphe de Jules César*, il nous souvient que lorsque nous vîmes pour la première fois ces peintures fameuses au palais de Hampton-Court, nous étions en compagnie d'un historien illustre, étranger à l'étude spéciale des arts, mais auquel est familier le sentiment de la grandeur. Nous venions de regarder, dans la galerie voisine, les cartons de Raphaël : *la Mort d'Ananie*, *Saint Paul prêchant à Ephèse*, *la Pêche miraculeuse*, *l'Histoire d'Elymas*... Quand nous eûmes contemplé cette longue et pâle frise du *Triomphe*, à la fois vivante et idéale, naturelle jusqu'à la naïveté et noble jusqu'à l'héroïque, notre compagnon se retourna vers nous et nous dit, en désignant du doigt les toiles de Mantegna : « Celui-ci me semble encore plus grand que l'autre. » Un tel jugement méritait d'être mentionné ici, comme un hommage rendu sans prévention au génie de Mantegna par un esprit aussi mâle que délicat, aussi élevé que sincère, par un écrivain qui, lui aussi, est à sa manière un grand artiste. La vérité est que, sans placer Mantegna au-dessus de Raphaël, ni même à sa hauteur, nous ne le trouvons jamais plus beau que lorsqu'il est rapproché du maître par excellence. Heureux le peintre qui peut grandir dans un pareil voisinage, au lieu d'en être écrasé!

Au surplus, les fresques du Castello (aujourd'hui le Palais-Ducal) et le *Triomphe de Jules César* furent appréciés comme ils devaient l'être. Le marquis de Gonzague — ce n'était plus alors Ludovico, mais Francesco, deuxième du nom, — récompensa dignement le peintre : il le nomma chevalier de la milice dorée, *eques auratæ militiæ*. Déjà, en 1481, il avait confirmé, par un acte qu'on a retrouvé aux archives de Mantoue, la donation de quelques terres, précédemment faite à l'artiste par Louis de Gonzague; mais, à l'époque où fut signé ce renouvellement de donation, le *Triomphe de Jules César* n'était pas encore commencé. Ce beau travail n'était pas même terminé sept ans après, lorsque le pape Innocent VIII écrivit au marquis de Gonzague pour lui demander que Mantegna vînt à Rome peindre une chapelle au Belvédère. Nous avons vu qu'Andrea avait auprès d'Innocent VIII un ami, Niccolo, qui était l'orfévre du pape; c'était Niccolo, sans doute, qui l'avait désigné au saint-père comme un artiste supérieur. Le 10 juin 1488, François de Gonzague répondit au pape en lui annonçant que le peintre se mettait en route pour répondre au vœu de Sa Sainteté[2]. Arrivé à Rome, Mantegna, reçu avec beaucoup d'honneur, dut se mettre à l'œuvre sans retard. Il avait à peindre non-seulement les murs, mais la voûte de la chapelle. Il y apporta un tel soin que ses fresques ressemblaient à des miniatures. Nous n'en pouvons juger, maintenant qu'elles ont péri, que par des descriptions anciennes et par la mention particulière qu'en fait Vasari, qui les vit dans leur fraîcheur. Mantegna y avait représenté, entre autres sujets, le *Baptême du Christ*. On y voyait le Précurseur entouré d'une multitude de Juifs convertis qui, se disposant à recevoir aussi le baptême, se dépouillaient de leurs vêtements. Dans le nombre, on remarquait une figure prise sur le vif et qu'on eût dite estampée sur le naturel : c'était un homme qui, voulant quitter ses chausses collées à la peau par la sueur, les tirait à l'envers, et, pour s'en délivrer, faisait effort des bras et de la jambe[3]. Il y a toujours ainsi, dans le peintre padouan, quelques détails naïfs directement empruntés de la nature réelle, des *caprices*, comme disent les Italiens, qui mêlent au grand style les accents familiers de la vie, et par là le tempèrent, le détendent, pour ainsi parler, et apprivoisent le spectateur au sublime, en lui donnant à croire que tant de figures idéales, prises dans l'antique, ne sont elles-mêmes que des imitations de la simple nature.

[1] Ce plafond de Mantegna est gravé dans la *Nouvelle Théorie simplifiée de la Perspective*, de M. David Sutter (Paris, Renouard, 1864) ; on y voit les lignes géométriques dont le peintre a dû se servir pour le dessiner.

[2] La lettre du marquis au pape Innocent VIII est transcrite dans le troisième volume du *Carteggio inedito* de Gaye.

[3] Voici les propres termes de Vasari, qu'il faut citer, parce que le tour en est charmant : *E fra gli altri vi è uno che volendosi cavere una calza appiccata per il sudore alla gamba, se la cava a rovescio altraversandola all' altro stinco con tanta forza e disagio, che l' uno e l' altro gli appare manifestamente nel viso...*



H. CHAPON sc. ANDREA MATEGNA pinx. EUSTACHE-LORSAY

LA VIERGE DE LA VICTOIRE (Musée du Louvre).

Vasari raconte que le pape Innocent VIII, chargé d'occupations (*per le molte occupazioni che aveva*), oubliait souvent de faire payer à Mantegna les termes convenus et laissait l'artiste dans le besoin. Un jour que le pape était venu visiter les travaux de la chapelle, il fut frappé de quelques figures peintes en camaïeu, et représentant des Vertus chrétiennes; mais il s'en trouva une dont il ne put deviner la signification. « Quel nom donnes-tu à cette Vertu? dit le pape. — C'est *la Discrétion*, répondit Mantegna. — Eh bien, mon ami, reprit le saint-père, si tu veux la mettre en bonne compagnie, représente à côté d'elle *la Patience.* » Le peintre s'aperçut qu'il avait été compris, et comprenant lui-même ce que le pape voulait dire, il se résigna patiemment au silence. L'ouvrage fini, Innocent VIII, selon Vasari, se montra généreux; mais, suivant les lettres que Mantegna écrivit de Rome au marquis de Gonzague, la rémunération pontificale fut au contraire si insuffisante et si mince, que le peintre dit en effet n'avoir reçu que le remboursement de sa dépense, et il ajoute : « J'eusse été beaucoup mieux dans ma maison [1]. » Ceci nous fait voir une fois de plus que la prétendue protection accordée aux artistes par les princes de la terre n'est bien souvent pour eux qu'une exploitation du génie au profit de leur renommée.

Pendant son séjour à Rome, Mantegna peignit le petit tableau qui est maintenant dans la Galerie des Offices, à Florence, et qui représente une Madone sur un fond de paysage. Ce fond est une montagne rocheuse où l'on aperçoit des carriers qui tirent des pierres de plusieurs excavations creusées dans la montagne. Ce sont des figurines d'un travail si patient et si délicat, que l'on comprend à peine comment le pinceau peut se prêter à tant de finesse [2]. Mais, si la madone peinte à Rome nous a été précieusement conservée et n'a rien perdu de sa fraîcheur, il n'en est pas de même des fresques de la chapelle du Belvédère. Ces fresques, payées à vil prix et qui n'avaient pas été gravées, un successeur d'Innocent VIII, Pie VI, les fit abattre, vers la fin du siècle dernier, avec les murs de la chapelle, pour agrandir le musée du Vatican, auquel il voulait ajouter le Nouveau-Bras, et cet acte, qu'on a jugé barbare, fut accompli malgré les vives réclamations qui, de toutes parts, furent adressées au saint-père. Il n'en reste donc rien aujourd'hui, si ce n'est la courte mention de Vasari et la description assez détaillée qu'en a donnée Chatard dans sa *Descrizione di San Pietro e del Vaticano*, publiée à Rome en 1767. Il était écrit que la papauté ne serait pas favorable à Mantegna ni à sa mémoire.

Le séjour du Padouan à Rome ne fut pas de longue durée; on ne s'en étonnera point. Frédéric Gonzague, comme s'il eût voulu fournir au peintre un prétexte honorable de quitter le service du pape, écrivit à Sa Sainteté, au mois de décembre 1489, pour lui redemander Mantegna; mais celui-ci fut retenu à Rome près d'une année encore, car il ne revint à Mantoue qu'au mois de septembre 1490, porteur d'un bref d'Innocent VIII, qui, généreux du moins en paroles, lui prodiguait les témoignages d'estime et les épithètes flatteuses [3].

De retour à Mantoue, Andrea y retrouva la grande frise du *Triomphe de Jules César* qu'il avait laissée inachevée. On en lit la preuve dans une lettre que lui adressait à Rome le marquis Francesco, le 23 février 1489, lettre dans laquelle il parle des Triomphes comme d'un beau travail, d'une chose digne, *cosa degna*, qu'il désirait voir menée à bonne fin [4]. Déjà, au mois de janvier précédent, Mantegna écrivait de Rome pour recommander au marquis de ne pas exposer « les Triomphes » aux injures de l'air et de réparer les fenêtres, « parce que, disait-il, je n'ai vraiment pas honte de les avoir composés. » Rosini est donc dans l'erreur, — c'est M. de Selvatico qui en fait la remarque, — lorsqu'il dit que Mantegna ne commença *le Triomphe* qu'après son retour de Rome [5]. Ce qui est assez vraisemblable, c'est qu'alors seulement il commença de le graver. Quelques auteurs, il est vrai, contrairement à l'évidence historique, regardent Mantegna comme l'inventeur de la gravure; d'autres, tels que l'abbé Zani, se refusent à croire

[1] Voir dans les *Lettere pittoriche*, au tome VIII, une de ces lettres datée du 14 janvier 1489. On y lit : *Io non ho dal nostro signore altro che le spese cosi da tinello, in modo che staria meglio a casa mia.*

[2] Ce petit panneau se trouve parmi les tableaux de l'école lombarde. Il a été gravé au trait dans la *Galleria di Firenze*, pl. 75.

[3] V. Moschini, *Della Origine e delle Vicende della Pittura in Padova.*

[4] Li trionfi, quali come voi dite, è cosa degna, e noi volontieri li vedressimo finiti. *Lettere pittoriche*, tome VIII, page 27.

[5] *Storia della Pittura italiana*, tome III, page 258.

que la découverte de Maso Finiguerra ait tardé si longtemps à se répandre, et qu'un intervalle de trente-deux ans se soit écoulé entre l'invention de Finiguerra et les premières gravures de Mantègne. Bartsch a répondu que cette invention n'avait pas fixé l'attention générale et qu'elle ne s'était pas propagée en Italie aussi rapidement, à beaucoup près, que le pense l'abbé Zani. Deux raisons nous font croire que Mantegna n'avait pas encore manié le burin avant son voyage à Rome. La première est fondée sur un passage de Vasari qui dit formellement : « Les ouvrages de Baldini étant venus à la connaissance de Mantegna lorsqu'il était à Rome, celui-ci commença à graver beaucoup de ses dessins. » La seconde raison, c'est que, dans un autre passage, Vasari donne à entendre qu'Andrea se plut à graver sur cuivre, à l'exemple de Pollaiuolo [1]. Or c'est à Rome seulement que Pollaiuolo et Mantegna purent se connaître. Au surplus, si l'on observe que la gravure fut inventée par un orfévre et fut d'abord exercée en Italie par des orfévres, tels que Baccio Baldini, Pollaiuolo, et Sandro Bolticello lui-même, qui avait débuté dans l'art par l'orfévrerie, on est disposé à croire, avec le marquis Selvatico, que Mantegna aurait appris l'art de graver, à Rome, de son ami Niccolo, orfévre du pape. Il est certain que le *Triomphe de Jules César* fut achevé de peindre en l'année 1491, après le voyage de Rome [2]. Or il est peu probable que le favori et l'ami des Gonzague ait passé son temps à graver des fragments de sa frise alors qu'il était sollicité d'en terminer les peintures, et comme, d'autre part, les estampes du *Triomphe* paraissent être les premières productions de son burin, il y a tout lieu de penser, conformément à l'opinion de Bartsch, que les estampes de Mantegna n'ont pas l'ancienneté que leur attribue l'abbé Zani.

Après tout, ces questions archéologiques importent assez peu. L'essentiel est que les burins du maître padouan soient d'un beau caractère, et ils le sont. On n'y trouve pas sans doute ce qu'on appelle proprement l'art du graveur, je veux dire l'art de couper le cuivre, en choisissant un système de tailles qui indique par sa marche les reliefs et les creux, qui enveloppe les formes et qui tourne avec les muscles pour les mieux écrire; mais, considérés comme de purs dessins sur métal, les gravures de Mantegna sont de la plus rare beauté et du plus grand prix. Il y a plus : la sobriété même du travail, l'uniformité quelque peu sauvage des hachures et leur naïveté primitive servent à mettre en lumière les qualités magistrales de l'invention, la suprême distinction des contours et l'exquise élégance des draperies, parce qu'elles établissent un heureux contraste entre le grand goût d'un art qui est sur le point d'être consommé et les rudiments d'un métier qui est encore dans l'enfance. Bartsch, toujours si judicieux, remarque aussi la rudesse du burin d'Andrea : « On a raison, dit-il, de faire les plus grands éloges des estampes de Mantegna en « les appliquant au dessin savant que l'on y admire; mais c'est un bouleversement d'idées que de « prétendre que Mantegna a perfectionné la gravure et qu'il l'a portée au plus haut degré. » Oui, sans doute, le burin du Padouan manque de souplesse, de variété, d'intentions indicatives; mais comme il dit avec force les sentiments qu'il s'agissait d'exprimer! comme il accentue tous les caractères! comme il se prête, avec ses tailles invariables, à varier les expressions du cœur! comme il va droit aux traits décisifs du visage, aux plis significatifs de la draperie, à l'essentiel du modelé! comme il est mâle dans sa rudesse, incisif dans son ingénuité, éloquent dans sa roideur!

Un peu plus généreux que le pape Innocent VIII, Frédéric Gonzague récompensa l'auteur du *Triomphe* en lui faisant donation entre-vifs, *inter vivos*, de deux cents mesures (*biolche*) de terrain, et cette donation, aux termes de l'acte, est en effet motivée par les travaux que le peintre avait exécutés au Castello, où il venait de peindre le *Triomphe de Jules César* (*modo Julii Cæsaris triumphum nobis pinxit*). Les travaux, du reste, ne lui manquèrent pas plus que les récompenses. En 1495, le marquis de Mantoue essuya une défaite honteuse. Le 6 juillet de cette année, les quarante mille Italiens qu'il commandait furent

[1] Si dilettò il medesimo, siccome fece il Pollaiuolo di far stampe di rame, e fra l'altre cose fece i suoi Trionfi. *Vasari*.

[2] Le fait est prouvé par une ordonnance du 4 février 1492, par laquelle le marquis Federico Gonzaga, successeur de Francesco, accorde à Mantegna deux cents *biolche* (perches?) de terre « pour avoir, dit l'ordonnance, travaillé dans les chambres du château et pour avoir peint tout récemment (*modo*) *le Triomphe de Jules César.* »

battus par les Français de Charles VIII, qui étaient cependant trois fois inférieurs en nombre. Cette bataille fut livrée à Fornoue, dans le duché de Parme, sur la rive gauche du Taro. Soit pour donner le change à ses sujets, soit pour protester contre la fortune, le marquis affecta de se croire vainqueur, et il fit peindre à Mantegna le tableau fameux que nous avons aujourd'hui au Louvre, *la Vierge de la Victoire*, beaucoup mieux placé, il faut en convenir, chez le vainqueur que chez le vaincu.

Ce tableau décorait l'église della Vittoria, bâtie à Mantoue en l'honneur de cette prétendue victoire, et il y était encore en 1797, lorsque les Français s'en emparèrent par droit de conquête et l'envoyèrent au Musée. Mantegna n'a certainement rien fait de plus beau. Bien que le naturalisme y soit poussé au dernier degré de la vérité et de l'énergie, surtout dans les figures agenouillées de François Gonzague et de sainte Anne, qui l'une et l'autre sont vivantes et particularisées par les plis les plus intimes de la peau, le tableau conserve un air de grandeur et de fierté, par une symétrie imposante et par le caractère des figures armées de saint Michel et de saint Georges. Il semblerait que le soin donné aux accessoires, aux armures, par exemple, aux marbres de couleur et aux bas-reliefs en or qui rehaussent le trône de la Vierge, il semblerait que la perfection avec laquelle sont exécutés les festons de verdure entremêlés de fleurs, de fruits, de coraux, de perles et de pierreries, ont dû rapetisser le tableau, en faire une miniature immense; il n'en est rien. Chose étonnante! la peinture de Mantegna réunit ici deux qualités en apparence inconciliables, l'extrême fini du détail et la majesté de l'ensemble. Des couleurs locales très-intenses, comme le casque vermillon de saint Longin et les verts profonds du feuillage, où brillent des pommes d'api, n'empêchent pas que le tableau tout entier n'ait une tenue sévère, une mâle et haute harmonie. Contrairement aux lois du grand art, aux lois du style, qui veulent la synthèse des formes et la vérité typique, c'est par l'analyse, ou plutôt malgré l'analyse des formes, que Mantegna imprime à son œuvre un aspect magistral, j'allais dire presque grandiose. Que d'autres essayent d'expliquer cette conciliation des contraires. Pour nous, l'explication nous paraît malaisée, à moins que la présence des âmes ne soit ce qui tient lieu du style. Le génie est au-dessus des lois : il lui appartient de les confirmer par une exception éclatante, comme de les établir par des exemples illustres.

Une lettre relative à ce tableau a été retrouvée par Gaye et publiée dans le *Carteggio medito*. Cette lettre, datée de Mantoue, le 29 août 1495, est adressée à François de Gonzague par Dom Hieronymus (Girolamo), eremita, qui était sans doute son confesseur, à en juger par le ton de la lettre et les pieux conseils qu'elle contient. Voici un fragment de cette lettre curieuse, tel qu'il est traduit dans le petit livre de M. Mündler[1], dont la traduction, que nous avons rapprochée de l'original, est d'une parfaite exactitude :

« Illustrissime prince..... J'ai appris de Monseigneur votre frère la réponse faite par Votre Seigneurie à « l'israélite qui doit faire peindre la bienheureuse image de la très-glorieuse Vierge Marie, *qu'il a déjà* « *prise en affection*. J'ai aussi vu, à ma grande satisfaction, tout ce que Sa Seigneurie révérendissime « s'est déjà empressée de faire en exécution des directions de Votre Excellence. J'espère que, sous peu, « ladite très-sainte image sera parachevée, laquelle est destinée à devenir, pour Votre Seigneurie et pour « toute la ville, une source de consolations. J'ai écrit ces jours passés, et au nom du père don Marco « Antonio, que ces maisons doivent aussi céder la place à une église qui sera Sainte-Marie de la Victoire. « Tout cela a été confirmé par le susdit seigneur votre frère de cette manière : Sa Seigneurie ordonne, en « présence de votre conseil, que *messer Andrea Mantinea* lui fasse deux saints, un de chaque côté de la « Madone, pour lui tenir le manteau, sous lequel doit se trouver Votre Seigneurie armée, à savoir saint « Georges et saint Michel; ce qui plut beaucoup à tous, mais principalement à moi, pour les paroles qu'il « ajouta sagement, et, à ce que je crois, inspiré de Dieu, disant que ces deux saints étaient victorieux, l'un « par le corps et l'autre par l'esprit, et que ceux-ci, réunis à la très-sainte mère du Christ, votre très-dévouée « protectrice et votre unique espérance, donneraient la victoire à Votre Seigneurie illustrissisme ; « et il finit par dire qu'il espérait de voir une belle dévotion en ce lieu. Et chacun en juge ainsi et espère

[1] *Essai d'une analyse critique de la Notice des tableaux italiens du musée national du Louvre*, accompagné d'observations et de documents relatifs à ces mêmes tableaux, par Otto Mündler. Paris, 1850.

« de même. Déjà Monseigneur révérendissime lui a fait un vœu, touchant votre cheval malade... »

Par bonheur, les quatre Mantegna que possède le musée du Louvre sont tous de premier ordre. *Le Parnasse* et *la Sagesse victorieuse des Vices* ne le cèdent point en beauté à *la Vierge de la Victoire*. ici comme dans *le Triomphe de Jules César*, le peintre a mis à profit l'étude approfondie de l'antiquité et les bas-reliefs qu'il avait constamment sous les yeux. Cette fois, ce n'est plus la nature qui est en scène : Apollon et les Muses, Mercure, Mars, Vénus et Vulcain ne sont plus de simples portraits copiés avec une fidélité inexorable. En s'inspirant des marbres antiques, Mantegna y a puisé ce que nous appelons *l'idéal*,



LA SEPULTURE (*Fac-simile* d'après le Maître).

c'est-à-dire cette superbe généralisation qui, s'éloignant des pauvretés individuelles, retrouve les accents de la beauté dans les formes les plus choisies, les plus châtiées et les plus nobles. Sans doute un reste des styles antérieurs se mêle encore à cette imitation libre des bas-reliefs antiques. Si les figures de Mars et de Mercure, si quelques-unes des Muses dansantes présentent une élégance auguste, dans leurs allures et dans l'ajustement de leurs draperies, d'autres Muses et les figures d'Apollon et de Vulcain ont une physionomie et un mouvement quelque peu rustiques, et cela trouble l'unité, l'homogénéité du tableau; l'on se sent en présence de deux éléments mal fondus ensemble : la nature réelle et la nature idéalisée, autrement dit le diamant brut et le diamant poli, car celui qui copie les statues antiques ne copie après tout que la nature elle-même, mais la nature choisie, épurée, rendue, dans chaque modèle, à son véritable caractère, par la suppression des alliages qui l'ont altérée et des accidents qui l'ont corrompue. En un mot,

la statuaire grecque, loin d'être une convention, est une imitation merveilleuse de la nature, parce qu'en retrouvant le type dans l'individu, elle remonte aux primitives essences de la création conçue par Dieu, et elle restitue ainsi le beau dans le vrai.

A ce propos, il nous semble entrevoir quelques erreurs ou du moins quelques malentendus dans l'étude, d'ailleurs si remarquable, de M. de Selvatico sur Mantegna, notamment en ce qui touche les draperies et les paysages de ce grand maître. Et d'abord, pour les draperies, qui sont imitées le plus souvent d'après des linges mouillés, adhérents à tous les reliefs de la forme, il est incontestable qu'elles ne ressemblent pas à celles « dont s'habillent les hommes vivants[1]; » mais qu'importe, si en elles-mêmes elles sont naturelles, c'est-à-dire si les plis sont bien adaptés aux saillants et aux rentrants de la forme qu'ils découvrent en la couvrant, qu'ils voilent en la faisant voir? Qu'importe que les cassures soient anguleuses comme celles des camelots gothiques, ou bien qu'elles se brisent en rides menues et plus souples, comme le ferait un papier humide? Qu'importe, si elles restent vraisemblables, si les coupes profondes et les grands yeux sont formés sur les grandes inflexions et motivés par le mouvement de la figure, par la direction des membres; si les petits plis laissent dominer les plis principaux, et si la draperie tout entière conserve son unité? A cela près, qu'est-il besoin que le vêtement des dieux, par exemple, soit absolument semblable à celui dont s'habillent les hommes vivants, *che rivestono l'uomo vivo?* L'art n'est-il donc qu'une contre-épreuve de la nature? Mantegna devait-il rigoureusement supposer que les nymphes du Parnasse avaient les mêmes couturières que les femmes de Mantoue? N'est-ce pas, au contraire, le pouvoir magique de la peinture et sa grandeur, que de nous transporter dans un monde supérieur au nôtre, de nous arracher à la vulgarité du réel pour nous ouvrir les portes de l'idéal? Le grand artiste n'est pas celui qui vient chez nous, se conformer à nos habitudes, revêtir nos costumes, parler notre langue de tous les jours, et nous donner en spectacle à nous-mêmes; le grand artiste est celui qui nous amène chez lui, dans les régions de sa pensée, dans les palais de son imagination, et qui, en nous les montrant, nous laisse croire que ces régions sont les nôtres, que ces palais nous appartiennent, que cet idéal, créé par son génie, n'est autre chose que la nature elle-même.

Ce que le critique italien relève comme un défaut chez Mantegna se convertit pour nous en une qualité, sauf un peu de monotonie, qu'il faut bien reconnaître. Ses paysages nous semblent beaux, justement parce qu'ils ne ressemblent point à ceux que nous avons chaque jour sous les yeux. Pour nous autres Français, il serait monstrueux de voir Apollon et les Muses exécuter leurs cadences sacrées sur la plaine Saint-Denis, ou même aux environs de Saint-Cloud : j'imagine donc qu'il serait malséant à un peintre lombard de représenter les grands dieux de la Fable sur le Prato della Valle, à Padoue, et même sur les prairies boisées qui environnent le palais du Té, aux portes de Mantoue (et c'est là pourtant que paissent les bœufs de Virgile). Oui, c'est une faiblesse que de reprocher à Mantegna de n'avoir pas dans ses paysages la suavité de Jean Bellin ni le sentiment de vérité agreste qui nous enchante dans les fonds de Cima da Conegliano, lequel a su exprimer si bien la senteur des bois, la fraîcheur des eaux, les profondeurs légères du ciel. Rien n'encadre mieux, ce me semble, les allégories de Mantegna, *la Sagesse victorieuse des Vices* et *le Parnasse*, que ces fonds d'un bleu sauvage, cette terre inhabitée par les hommes, cette terre qui n'est pas imaginaire, mais imaginée au moyen du souvenir et de l'étude; ces rochers abruptes éclairés par les tons roses de l'aurore, ou trempés par de minces torrents; ces cavernes, enfin, qui abritent les centaures et les cyclopes, et où iront se cacher les Vices au pied fourchu, la Paresse obèse et sans bras, l'Ivrognerie hébétée, la Malice aux traits de singe, l'Ignorance qui va perdre sa couronne, et l'Avarice décharnée, non moins hideuse de formes que d'expression.

L'expression! Mantegna l'a possédée à sa manière, mais il l'a souvent poussée jusqu'à l'exagération. Parmi ses estampes il en est quelques-unes, comme *le Christ porté au tombeau*, où l'expression semble

[1] Le pieghe tolte di cosi fatti modelli non potranno appalesare il naturale, il semplice di quelle che rivestono l'uomo vivo... *Commentario alla vita d'Andrea Mantegna*, dans l'édition Lemonnier. Florence, 1849.

outrée. Saint Jean y est représenté debout, poussant un cri de douleur, la bouche ouverte, le visage grimé et comme ravagé par l'expression. La Vierge évanouie est décomposée par le désespoir, et c'est par quelques traits sobres et secs, mais décisifs, que sont exprimées sa défaillance maternelle et l'affliction des saintes femmes. La vérité est que Mantegna n'est pas une âme tendre, et qu'il n'a su rendre que les douleurs contenues et viriles. En ce genre, il n'est rien de plus beau, de plus majestueux et de mieux senti



SOLDATS DU TRIOMPHE DE CÉSAR.

que la tête de Joseph d'Arimathie, dans l'estampe dont nous parlons, et il nous paraît que le maître est bien sévèrement jugé par M. le marquis de Selvatico, quand cet éminent critique s'exprime ainsi : « Sa « peinture peut être comparée à ces musiques savantes qui jamais n'ont causé de palpitations. Esprit « géométrique, Mantegna ne satisfait que l'intelligence; il ne descend jamais au fond du cœur. Amant « passionné de la forme... qui fut pour lui, non pas un moyen, mais un but, il sut rarement en sacrifier « les inutiles détails à l'impétuosité de l'idée. Génie pénétrant, il eût mérité qu'on lui appliquât ce jugement « que Michel-Ange portait avec tant d'injustice sur Raphaël : « Il est un exemple de ce que peut enfanter « une étude profonde. » En un mot, il est permis de penser que Mantegna possédait tout ce qui peut

« s'apprendre, et rien de ce que n'enseignent ni les maîtres, ni les modèles, ni les études. Je parle de ce « je ne sais quoi, de cette étincelle merveilleuse qui, allumant un feu sacré, un feu divin, a fait produire « des miracles à Phidias, à Léonard de Vinci, au Dante, à l'Arioste, à Torquato Tasso, à Manzoni... je « parle de ce dieu qui est en nous, *est deus in nobis*, sans lequel les créations de l'art se réduisent à une « science aride, sans lequel, enfin, la science ne reçoit jamais son empreinte sublime, le vrai. »

Encore une fois, c'est là une critique sévère, trop sévère. Mantegna a pu être quelquefois outré et même grimaçant dans l'expression, mais j'y vois la preuve d'une âme énergique plutôt que la marque d'un cœur froid. En dehors des scènes passionnées de l'Évangile et de quelques sujets mythologiques, tels que les *Combats de dieux marins*, où la contraction des visages est accusée d'un burin incisif et violent, l'expression, chez Mantegna, est ordinairement mesurée et grave comme celle d'un homme que l'antiquité a nourri de son lait robuste. On trouve dans ses tableaux comme dans ses estampes un sentiment de la grâce qui ne saurait être conçu par une âme sans chaleur. La science et la raison ne suffisent pas pour rencontrer des figures aussi gracieuses que celles du jeune Romain qui porte un vase dans le *Triomphe de César*. Il y faut la sensibilité des entrailles, la complicité du cœur. Prud'hon, Corrége, Léonard, tous ceux qui ont eu le don de la grâce, furent des peintres émus; car, pour faire passer la grâce dans un ouvrage d'art, il faut l'avoir non pas vue seulement, mais sentie. La grâce est le mouvement de la beauté; elle tient à la chaleur même de la vie. L'auteur italien, du reste, se contredit heureusement lui-même lorsque, décrivant la célèbre *Madone* entourée de saints, que Mantegna peignit dans le goût de Jean Bellin avec des petits anges qui font de la musique, tableau qui est aujourd'hui à Milan dans le palais Trivulzi, il ajoute que Mantegna, « oubliant la roideur des marbres antiques et l'imitation littérale de la nature, s'est élancé jusqu'au plus pur idéal. »

L'estampe dont nous parlions tout à l'heure, *le Christ porté au tombeau*, a été copiée, et copiée trait pour trait, par Raphaël, qui l'a reproduite avec une religieuse fidélité en y mettant, toutefois, un tant soit peu de souplesse et une grâce involontaire[1].

Au surplus, du vivant de Mantegna, sa gloire était acceptée dans toute l'Italie, où elle s'était répandue précisément au moyen de ses gravures, qui portaient en tous lieux son nom, ses inventions et son style. Lorsque Albert Dürer vivait à Venise, en 1505, Mantegna, très-sensible lui-même aux belles choses produites dans cet art de la gravure qui enchantait alors tout le monde par sa nouveauté, Mantegna écrivit au maître allemand pour lui exprimer l'admiration que lui inspiraient ses estampes; et ne pouvant, à son âge, — il avait alors soixante-quinze ans, — faire le voyage de Venise, il invitait Albert Dürer à le venir voir à Mantoue. « Andrea ne cessait, dit Camerarius, de répéter dans ses causeries : « Que « n'ai-je les qualités de Dürer et que n'a-t-il ma science ! » En recevant le message de Mantegna, le peintre allemand se résolut à partir pour Mantoue; mais pendant qu'il faisait ses préparatifs, Mantegna mourut, et sa mort causa un si profond chagrin à Dürer, qu'il considéra cet événement comme un des plus grands malheurs de sa vie.

C'est vers le milieu du mois de septembre 1506 que se place la mort de Mantegna. — Vasari dit par erreur 1517. — Il mourut dans une maison située rue de l'Unicorne (*contrata Unicornio*), maison qu'il avait achetée depuis peu, « pour n'être pas à vaguer çà et là (*per non andar quà e là vagabondo*), » comme il l'écrivait lui-même à la marquise Isabelle de Gonzague. Cette maison, qu'il avait achetée 240 ducats, n'était pas celle qu'il s'était construite en 1494, près de l'église Saint-Sébastien, puisqu'il est dit dans un acte notarié du 11 août 1504 que Mantegna habitait dans la rue du Bœuf (*contrata bovis*). Mantegna eut quatre fils, et une fille nommée Taddea. L'aîné de ses fils, Bernardino, mourut en 1493, après avoir donné, dit-on, des preuves d'un talent extraordinaire ; le second, Francesco, était peintre aussi, et déjà il était employé à ce titre par François de Gonzague, au château de Marmirolo : il vivait encore en 1514; le troisième, Ludovico, mourut en 1509 : c'était le favori de son père, qui parle souvent de lui, notamment dans une lettre qu'il

[1] Rembrandt, lui aussi, a copié trait pour trait la *Calomnie* d'Apelle, gravée par Mocetto, d'après Mantegna. Voyez l'*Œuvre complet de Rembrandt*, décrit et commenté par M. Charles Blanc, Paris, Gide, 1861.

adresse au marquis, le 1er septembre 1494[1] touchant un vol de pierres commis à son préjudice dans le temps qu'il bâtissait sa maison voisine de Saint-Sébastien. Le quatrième fils de Mantegna, Giovanni Andrea, était un enfant naturel, encore mineur à la mort de son père. Quoi qu'en dise Vasari, Mantegna laissait une fortune très-embarrassée; car, un mois avant sa mort, pressé d'argent, il cédait à Isabelle de Gonzague une *Faustine* antique de marbre, à laquelle il tenait beaucoup.



TRIOMPHE DE CESAR

Le précieux *Carteggio* de Gaye contient tout au long le dernier testament du grand peintre; il est fait chez le notaire Zambelli et daté de Mantoue, le 24 janvier 1506. Par ce testament, Mantegna révoque en partie celui qu'il avait déposé, le 1er mars 1504, aux mains du notaire Flamberta, et il assure une pension alimentaire à son fils naturel, Giovanni Andrea, jusqu'à l'âge de vingt-cinq ans, et 8 ducats par an pour le reste de sa vie, pension que le testateur met à la charge de Ludovico et Francesco, ses fils et héritiers.

[1] Cette lettre, transcrite par Gaye, dans le 1er volume du *Carteggio*, nous fait connaître l'année dans laquelle Mantegna bâtissait sa maison près l'église Saint-Sébastien.

Les dispositions qui ne sont pas annulées dans le codicille de 1506 sont celles relatives à la fondation qu'il avait faite d'une chapelle à Sant' Andrea de Mantoue. Non-seulement il avait orné de quelques peintures cette chapelle, qui est la première à gauche en entrant, mais il laissait des fonds pour qu'elle fût décorée par d'autres peintres et qu'on y célébrât la messe pour le repos de son âme, car il avait obtenu des chanoines le privilége d'y être enterré. On y voit encore le mausolée que son petit-fils Andrea (fils de Ludovico) fit élever à sa mémoire, en 1560, avec cette inscription :

OSSA ANDREÆ MANTINEÆ, FAMOSISSIMI PICTORIS, CUM DUOBUS FILIIS IN SEPULCRO
PER ANDREAM MANTINEAM, NEPOTEM EX FILIO, CONSTRUCTO REPOSITA. MDLX.

C'est au nombre des plus grands maîtres ou, si l'on veut, des plus illustres précurseurs du grand art qu'il faut ranger Mantegna : à côté de Jean Bellin, de Pérugin, de Ghirlandajo, et non loin de Léonard. Incomparable dans l'art de soumettre aux lois rigoureuses de la perspective non-seulement l'architecture et les objets matériels, mais toutes les formes et tous les mouvements du corps humain ; prodigieusement habile à faire plafonner les figures dans les plus difficiles raccourcis, Mantegna, pour la science du dessin, peut tenir sa place entre le Vinci et Michel-Ange. Quelques traits mâles et ressentis, qui annoncent plutôt une étude et une volonté profondes que la liberté et le caprice, lui suffisent à particulariser une figure, à exprimer un caractère. Sa supériorité comme dessinateur éclate surtout dans ses estampes et dans ses dessins, où il n'est pas une hachure inutile, pas un trait qui ne porte. Tantôt arrêtés à la plume sur une préparation d'aquarelle, tantôt rehaussés de blanc sur un papier roussâtre, quelquefois écrits nettement au roseau sur parchemin, ses dessins sont d'un prix inestimable, parce qu'il y a mis tout son génie. Coloriste sans principe et sans guide, il ignore l'art de subordonner les couleurs locales au concert de l'ensemble, c'est-à-dire à l'effet du clair-obscur. Ses tons semblent avoir pour objet unique de faire valoir l'excellence de son dessin, de rendre plus visibles telle figure, telle draperie, telle armure, tel accessoire ; mais, du moins, chacune de ses couleurs est choisie, rare et finement rompue, quand elle n'est pas pure et fière. Il affectionne dans les draperies le vert olive, le rouge orangé, le bleu transparent et pâle, le rose ardent. Bien que son exécution soit ordinairement sèche, il rencontre parfois le bel empâtement de Jean Bellin, et l'on peut trouver un exemple de cette manière savoureuse dans la partie inférieure de notre *Madone de la Victoire*, notamment dans les figures en bas-relief d'Adam et d'Ève qui rehaussent le trône de la Vierge. En somme, Andrea est un maître de la plus haute lignée, et, quelle que soit la place qu'on lui assigne dans le premier rang, il est impossible de le mettre au second. A l'époque heureuse où il vivait, en ce temps privilégié qui fut l'âge d'or de la peinture, et dont la dernière phase fut éclairée par les génies de Raphaël et de Michel-Ange, l'étude de la statuaire antique n'avait aucun danger pour le peintre ; il n'était pas à craindre que l'idéal le conduisît à ce beau convenu, monotone et froid, qui s'apprend par cœur et que nous appelons le poncif, parce que les artistes du quinzième siècle, toujours abreuvés aux sources de la nature, ne risquaient pas de perdre les accents de la vie, dont le sentiment débordait en eux. Mantegna put donc s'inspirer des grâces idéales du marbre grec et, les pieds affermis sur la terre, aspirer du regard à cette région supérieure où planent les figures et les Vertus sublimes, et d'où la Minerve et la Diane de son allégorie chassent les Vices impurs, les Vices hideux. Dans cette recherche du beau, dans cet amour de l'élégance, dans ce choix de draperies collantes, aux plis débrouillés, délicats, significatifs, il se peut qu'on découvre le commencement d'un maniérisme futur ; mais, chez Mantegna, cette recherche, toujours corrigée par le naturel, toujours mêlée au naïf du vrai, n'a rien que d'attrayant, de pénétrant et de fort. Placé aux confins du naturalisme, ce grand maître a vu l'aurore du plus grand style, et s'il est si précieux, si admirable et tant admiré, c'est que, tout en conservant encore quelque chose de l'âpreté du fruit vert, il annonce et déjà il possède la douceur du fruit mûr.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS



Andrea Mantegna a fait au burin plusieurs gravures de sa composition ; elles sont toutes rares, précieuses et recherchées. Elles ont été décrites par Adam Bartsch dans le treizième volume du *Peintre-Graveur :* l'œuvre se compose de 23 pièces, dont voici un aperçu sommaire.

SUJETS RELIGIEUX.

1. *La Flagellation.* Jésus-Christ, attaché par des cordes à une colonne, est frappé de verges par trois bourreaux. La pièce est en hauteur. — Copie de ce morceau a été faite par un vieux maître, lequel a ajouté un architrave qui ne se trouve pas dans l'original.

2. *La Sépulture.* Jésus-Christ est mis au tombeau par deux de ses disciples. Le tombeau, placé à l'entrée d'un rocher creux, occupe le côté gauche de l'estampe. En avant et au milieu de l'estampe, la Vierge est évanouie dans les bras de deux saintes femmes. Saint Jean, vu de dos et pleurant, est debout au devant de la droite... La pièce est en hauteur. — Copie en a été faite par *Jean-Antoine de Bresse.*

3. *La Sépulture.* Dans cette gravure, analogue à la précédente, saint Jean est vu de profil et pousse, à ce qu'il semble, des cris de douleur. Sur le sépulcre est écrit : *Humani generis Redemptori.* — Copie par *Zoan Andrea.*

4. *La Descente de croix.* Les disciples détachent de la croix le corps de Jésus. Vers la gauche, deux saintes femmes secourent la Vierge évanouie. La pièce est en hauteur.

5. *Jésus-Christ descendant aux Limbes.* Il est vu de dos, une bannière à la main, et il se présente à la porte de l'enfer, au-dessus de laquelle trois démons en l'air sonnent du cor... — Copie en a été faite par *Marius Kartanus*, en 1566.

6. *Jésus-Christ ressuscité.* Il est debout devant son tombeau. Il tient une bannière de la main gauche; de la droite il donne la bénédiction. Copie en a été faite par *Jean-Antoine de Bresse.*

7. *L'Homme de douleurs.* Il est vu de face, assis sur son tombeau et la tête inclinée vers la gauche ; il montre les plaies de ses mains. Le fond est un paysage : pièce en hauteur. — Copie par *Zoan Andrea.*

8. *La Vierge.* La Vierge est assise, à ce qu'il semble, sur une escabelle cachée par les plis de la robe et du manteau, qui sont très-amples. Elle incline sa tête sur celle de l'Enfant. Pièce en hauteur. Dans une seconde épreuve, les têtes de la Vierge et de l'Enfant sont entourées d'auréoles. — Copie en a été faite par *Joseph Strutt.*

9. *La Vierge dans la Grotte.* Assise dans une grotte et environnée d'un chœur d'anges, la Vierge soutient l'enfant Jésus, placé sur ses genoux. A gauche, un vieillard, un des trois mages, sans doute, s'avance d'un air humble. A droite, saint Joseph, debout, tient un bâton à la main. Cette pièce est en hauteur et n'a jamais été terminée.

10. *Saint Sébastien.* Le saint est attaché vers la gauche de l'estampe à un tronc d'arbre; il tient quelques flèches de la main droite, qu'il élève. Pièce cintrée par en haut.

HISTOIRE PROFANE.

11. *Le Sénat de Rome accompagnant un triomphe.* Cette pièce, aussi haute que large, est probablement faite d'après un dessin que Mantegna avait voulu employer dans son *Triomphe de Jules César.* — Copie en a été faite en contre-partie par *Jean-Antoine de Bresse.*

12. *Les Éléphants portant des torches.* Trois éléphants magnifiquement caparaçonnés portent des torches dressées sur des espèces de candélabres. Ils suivent, vers la gauche, un taureau destiné au sacrifice. Cette pièce est en hauteur.

13. *Les Soldats portant des trophées.* Des soldats romains portent des trophées en se dirigeant vers la gauche de l'estampe. Ils suivent quatre hommes qui portent des vases d'or et d'argent sur un brancard. Pièce carrée et inachevée.

14. Répétition en contre-partie de la pièce précédente, mais complétement achevée. Copie en a été faite (en contre-partie encore) par *Jean-Antoine de Bresse.*

SUJETS DE MYTHOLOGIE.

15. *Hercule combattant contre un serpent.* Hercule se dirige vers la droite de l'estampe. Il tient dans la main droite une massue pour assommer un grand serpent qu'il a dans la main gauche. Au fond, à droite, se voit un bouquet d'arbres. A gauche on lit cette inscription : DIVO HERCULI INVICTO.

16. *Hercule et Anthée.* Hercule étouffe Anthée. Il le tient en l'air, serré avec son bras gauche et le prend par les cheveux avec la main droite. Anthée est vu par le dos et les jambes écartées. A gauche on lit l'inscription : DIVO HERCULI INVICTO. Copie en a été faite par *Jean-Antoine de Bresse.*

17. *Combat de deux Tritons.* Ils ont chacun une néréïde en croupe ; celui de gauche, armé d'un bâton brisé, a pour bouclier un crâne d'animal ; l'autre est armé d'un grand os.

18. *Combat de dieux marins.* — Une femme hideuse, l'Envie, debout à gauche sur le dos d'un monstre marin monté par un des dieux, les excite à combattre. Elle tient une tablette où est écrit le mot INVID.

19. *Bacchanale à la cuve.* Des faunes réunis autour d'une cuve. L'un d'eux, ivre, est assis sur le bord de la cuve et soutenu par un de ses camarades placé derrière lui...

20. *Bacchanale au Silène.* Au milieu, Silène est porté entre les bras de deux faunes et d'un satyre.

PORTRAITS.

21. *Un Religieux.* Buste de religieux vu de trois quarts et tourné vers la droite.

22. Ce même religieux, mais entièrement de face.

23. *Vieillard au bonnet.* Un vieillard en turban, sans barbe, vu de trois quarts et tourné vers la gauche. Ce morceau est gravé sur une planche dont les deux coins d'en bas sont tronqués.

Musée du Louvre. — *Le Christ entre les larrons.* — *La Vierge de la Victoire.* — *Le Parnasse*, composition allégorique. — *La Sagesse victorieuse des Vices.*

Musée de Milan. — Un grand tableau divisé en 12 compartiments. Celui du milieu représente l'évangéliste saint Luc ; dans les autres, des saints et des saintes dont il serait difficile de donner le nom. Ce tableau est peint sur bois.

Saint Bernardin et divers anges ; sur toile.

Jésus-Christ mort avec les Maries. Ce tableau est peint en détrempe sur bois.

Musée degli Uffizi, à Florence. — *Triptyque.* L'*Adoration des bergers* entre la *Circoncision* et la *Résurrection.*

Palais Spada, à Rome. — *Christ portant sa croix.*

Musée de Turin. — Une Vierge tenant l'enfant sur ses genoux et entourée de saints et de saintes.

Galerie Adorno, à Gênes. — *Triomphe de Judith.* Procession de femmes au milieu desquelles se voit Judith tenant la tête d'Holopherne d'une main et de l'autre une palme.

Triomphe de Jugurtha. Quantité de personnages sur un char attelé de quatre chevaux blancs.

Amours faits prisonniers par les nymphes. Deux beaux garçons nus, garrottés et attachés à une colonne.

Quatre Nymphes brisant les traits de Cupidon. Ce dieu est assis par terre les mains liées sur le dos.

Palais Barberini, à Rome.—*Déposition du Christ.* Paysage avec calvaire et les troix croix.

Galerie Manfrini, à Venise. — Vieilles peintures de style gothique.

Musée royal de Madrid. — *La Mort de la Vierge.* La Vierge est couchée sur un lit mortuaire, entourée des apôtres, qui chantent les louanges.

Musée royal de Munich. — *Une Vierge.* Elle est assise sur un trône et tient l'enfant Jésus sur ses genoux ; en chaque côté du trône, deux saints.

Lucrèce se donnant la mort. Demi-figure sur bois.

Le Sauveur du monde. Buste sur bois.

Galerie nationale de Londres. — *La Vierge et l'Enfant sur un trône avec saint Jean-Baptiste et la Madeleine.* A la croix de saint Jean est attachée une banderole sur laquelle on lit, d'un côté : *Ecce agnus Dei*, et de l'autre la signature du peintre : *Andreas Mantinia C. P. F.* (civis patavinus fecit).

Musée de Dresde. — *L'Annonciation*, tableau peint en détrempe, où l'auteur a inscrit lui-même la date de 1450.

Musée de Berlin. — *Judith.* Judith, une épée à la main, est suivie d'une servante qui porte dans un sac la tête coupée d'Holopherne. Provenant de la galerie Giustiniani.

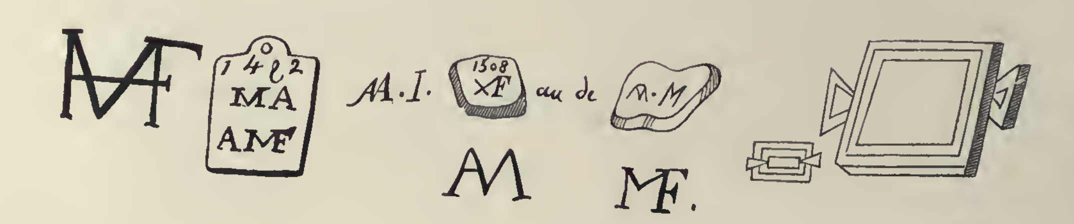
Enfin la ville natale du peintre, Padoue, a conservé plusieurs de ses œuvres : un tableau d'autel à l'église Sainte-Sophie. A la chapelle des Eremitani, peintures à fresques.

Vente Logette, 1817. — *La Vierge entre Joseph et Élisabeth;* première épreuve, 230 fr. ; *la Descente de croix*, belle épreuve, 100 fr.

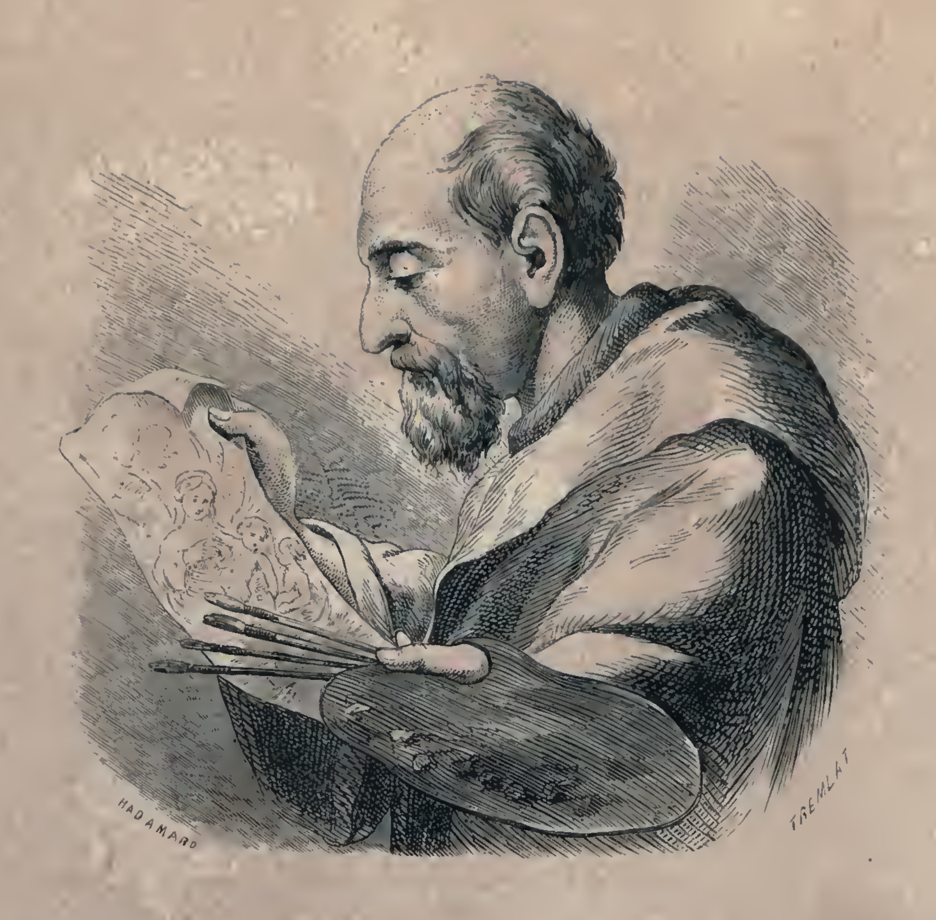
Vente de M. Armand Bertin, 1854. — *Le Christ porté au tombeau*, 280 fr.

Vente Pourtalès, 1865. — *Un portrait d'homme.* La tête tournée de trois quarts, coiffée de longs cheveux blonds et couverte d'une toque noire garnie de fourrures : il tient un papier ; à droite un rideau rouge, et à gauche une fenêtre qui laisse voir une ville et des montagnes, 900 fr.

Nous avons fait reproduire les différents monogrammes et marques qui existent sur les gravures publiées d'après les œuvres de Mantegna.



PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Italienne. *Sujets religieux, Mythologie.*

LE CORRÉGE (ANTONIO ALLEGRI)

NÉ EN 1494 — MORT EN 1534.



CORREGE P. H-CABASSON D. L. DUJARDIN S.

On rencontre, à certaines époques de l'histoire de l'art, des hommes dont le génie s'est élevé à de telles hauteurs qu'ils semblent avoir atteints les dernières limites de la perfection. Ils ont trouvé pour l'idéal de l'âme humaine, à un moment donné, une expression si sublime, une forme si achevée, que leur nom devient, pour ainsi dire, le symbole de l'art lui-même. Quand ces grands acteurs s'avancent sur la scène du monde, tout se tait à leur aspect, le passé tombe dans l'oubli, leur gloire éclipse tout ce qui vient après eux. Si d'autres artistes, d'autres poëtes, les ont précédé dans la carrière, s'ils ont créé des œuvres admirables, prodigieuses pour le temps qui les vit naître, ils n'ont rien fait qu'une préface : leurs efforts n'ont servi qu'à préparer l'avénement de ces maîtres de l'art. Après leur mort, pendant une longue suite de siècles, l'humanité puise la vie dans leur pensée immortelle. On les étudie, on les commente, on les imite. L'œuvre de leurs devanciers était une promesse, celle de leurs successeurs n'est plus qu'un souvenir.

La peinture en Italie compte trois hommes de cette espèce : Raphaël, Titien et Corrége. La société moderne, fille du paganisme, nourrie dans la foi catholique, a donné, par la main de ces trois artistes incomparables, la mesure de ce qu'elle peut faire dans l'art de peindre. Si leurs tableaux avaient péri, comme ceux de Zeuxis, de Parrhasius et d'Apelles, l'historien ne retrouverait plus dans les autres peintures conservées que l'ombre de l'art moderne. Si le temps, en épargnant leurs chefs-d'œuvre, détruisait, au contraire, les toiles de tous les autres peintres, des travaux admirables seraient perdus, sans doute, mais la peinture de notre âge survivrait tout entière dans le dessin de Raphaël, dans le coloris du Titien, dans le clair-obscur du Corrége.

C'est au moment où la réforme ébranle jusque dans ses fondements l'édifice catholique et féodal que le monde chrétien lègue aux siècles à venir, sous sa forme définitive, l'art qui avait coûté quinze siècles de tâtonnements, de travail et de douleur à l'humanité. En mettant la dernière main à leur œuvre, ces trois maîtres, nés dans le même siècle, auraient pu dire, comme le Dieu de Job, à ceux qui allaient leur succéder sans les remplacer : « Vous n'irez pas plus loin! » Non, il n'y a pas eu, il n'y aura pas de plus grand dessinateur que Raphaël; jusqu'à une renaissance nouvelle, Titien restera le maître inimitable des coloristes, et l'admirable peintre dont nous allons étudier l'œuvre exquise, le Corrége, n'aura point de rival pour la grâce des idées et la puissance magique de l'illusion.

Comment donc rendre raison de l'obscurité qui entoura ce prodigieux génie, pendant sa vie et longtemps après sa mort? D'où vient que l'on chercherait vainement son nom dans les livres de ses contemporains? Quoi! les poésies de l'Arioste, qui vint à Correggio en 1531, ne contiennent pas un seul vers en l'honneur d'un tel peintre! Quoi! parmi les sonnets du galant cardinal Bembo, l'ami de Véronica Gambara, il n'y en a pas un pour le Corrége! Tandis que Raphaël, entouré de ses disciples, étale aux yeux des Romains le luxe d'un prince suivi de sa cour, tandis que la République de Venise, François I[er], Léon X et Charles-Quint se disputent le Titien, Corrége, leur émule, vit et meurt sans gloire, n'ayant d'autres Mécènes qu'un petit prince lombard et quelques moines ignorants! Le secret d'une destinée si extraordinaire ne nous serait pas révélé si nous le demandions à l'histoire des temps où vécut ce grand homme au lieu de le chercher dans sa propre nature. Timide et mélancolique , il naquit avec cette noble et sauvage fierté qui dédaigne la gloire s'il faut l'acheter par des flatteries. Il passa sa vie loin de la cour du pape, comme de celle de l'empereur, sans sacrifier un seul jour de travail à la vanité de partager l'opulence et les plaisirs des grands. Homme de sentiment, amant désintéressé de l'art, génie créateur au suprême degré, il trouvait dans les mystérieuses voluptés de la génération intellectuelle des joies trop profondes pour goûter encore les plaisirs vulgaires d'une fausse grandeur. Il ne demandait rien à ses contemporains que des toiles pour y faire naître ses madones, ses saints, ses martyrs, ses gracieux enfants, ses Vénus et ses Léda; des murs pour les couvrir de fresques aux feuillages semés de fruits, de fleurs, d'oiseaux éclatants; des coupoles de cathédrales où son génie pût évoquer toute la milice chrétienne, les docteurs, les vierges, les armées de chérubins que la légende catholique a placés dans le ciel. C'est à peine s'il exigeait de ces chefs-d'œuvre un prix suffisant pour le nourrir avec sa famille. Il était de ces hommes dont Châteaubriand a dit : « Être, créer, c'était l'unique besoin de cette âme d'artiste; paraître, se faire admirer, il n'y songeait pas; c'est tout au plus s'il s'en croyait digne. » Nous rencontrerons plus d'une fois, dans le cours de cette étude, les preuves de cette rare modestie, de cette abnégation sans exemple.

La date même de sa naissance est incertaine. Tiraboschi le fait naître en 1494, en avouant qu'il n'en a point d'autre preuve qu'une inscription récemment composée à Correggio. On y lit que Corrége mourut en 1534, à l'âge de quarante ans[1]. Il naquit à Correggio, ville située à quelques lieues de Reggio, et comprise aujourd'hui dans le duché de Modène, mais qui formait à cette époque une petite principauté indépendante.

[1] Tiraboschi, *Notizie delle artifici Modenesi*, 1781. Pungileoni (*Memorie storiche di Antonio Allegri*, 1817. *t. I[er]*, *p.* 3) ajoute que deux pièces authentiques conservées à Correggio attestent que le jour de cette naissance doit être placé entre le 1[er] février et le 14 octobre. — Les livres de baptême de la ville de Correggio ne remontent pas plus haut que l'année 1496.

Ainsi le nom qu'il a illustré n'est pas le sien. Il l'emprunta, suivant un usage alors fort répandu en Italie, de sa ville natale. Il s'appelait Antonio Allegri. Son père se nommait Pellegrino, sa mère Bernardina Piazzoli degli Aromani.



A. PAQUIER D. CORRÈGE P. L. DUJARDIN SC.

L'HOMME SENSUEL.

L'absence de toute espèce de documents contemporains sur la vie et la famille d'Allegri laissait aux biographes une belle occasion de se lancer dans le domaine des conjectures. Ils n'ont pas manqué d'en profiter. Les uns l'ont fait naître dans la plus extrême pauvreté ; les autres l'ont comblé de tous les biens de ce monde : naissance, richesse, honneurs, rien ne lui a manqué. C'est pitié de voir la peine que certains écrivains se sont donnée pour trouver une noble origine à un homme qui eût fait oublier tous ses ancêtres,

s'il en avait eu. Il est prouvé aujourd'hui par des documents authentiques qu'Antonio Allegri était le fils d'un marchand, et que, sans être pauvre, il vécut toujours dans un état voisin de la médiocrité [1]. Vasari paraît donc avoir exagéré sa détresse lorsqu'il nous le montre travaillant au delà de ses forces, sans profit et sans gloire, chargé de famille, et mourant de fatigue sous le poids de la monnaie de cuivre dont on payait ses chefs-d'œuvre [2].

Du reste, la naissance d'un grand homme ne date pas du moment où il a vu le jour, mais de l'époque où il a donné les premiers signes de son génie. Ses véritables aïeux sont les maîtres qui lui ont frayé la voie et dont il a reçu la vie spirituelle. Au commencement du seizième siècle, la peinture n'était pas, au témoignage de Lanzi, aussi avancée à Parme que dans quelques autres villes de l'Italie. On y remarquait cependant les ouvrages de Lodovico, élève de Francia, ceux de Cristoforo Caselli, élève de Jean Bellin, et les peintures de Marmitta, qui fut sans doute le maître du Parmigianino. Les trois frères Mazzuoli (Michele, Pier Ilario et Filippo), dont le dernier, moins habile que les deux autres, fut le père du Parmesan, avaient doté leur ville natale de beaux ouvrages. Il ne paraît pas cependant que tous ces peintres aient eu une grande influence sur le génie naissant du jeune Antonio Allegri. S'il est un homme dont les œuvres aient donné le premier essor au Corrége, ce n'est pas à Parme qu'il faut le chercher, mais à Mantoue. C'est à André Mantegna que revient l'honneur d'avoir fait battre pour la première fois le cœur de notre grand artiste, c'est en voyant le tableau de la *Victoire* du maître padouan, et non en voyant la *Sainte Cécile* de Raphaël, qu'il dut s'écrier, en devinant son génie : *Ed anch'iò son pittore* [3]. Si l'on admet avec Pungileoni qu'il ait suivit en 1511 le seigneur Manfredo, forcé de se retirer à Mantoue pour fuir la peste qui désolait Correggio, les faits de l'histoire viendront à l'appui des inductions de la critique. Antonio avait alors dix-sept ans : c'est l'âge des fortes impressions. Les souvenirs de cette époque, où l'homme passe de l'enfance à la virilité, durent autant que la vie. Ce qu'il y a de certain, c'est que l'œil du connaisseur ne peut examiner les œuvres de Mantegna et celles du Corrége sans y reconnaître les signes d'une évidente filiation. Corrége a poussé à la perfection l'expression des physionomies, la finesse et l'éclat du coloris, la tournure élégante du dessin, caractères distinctifs du père de l'école de Mantoue. A ces qualités il a su ajouter tout ce qui fait l'originalité de son génie, la grâce ineffable, la vie intérieure, la magie des effets, et, par-dessus toutes choses, cette pâte admirable (*questa bella pastosita*, comme disent les Italiens), dont il a découvert et gardé le secret. Nous ne

[1] V. Lanzi et Pungileoni, ouvrage déjà cité, *passim.* Le père de Corrége, Pellegrino, semble avoir été un commerçant économe et laborieux. En 1516, on le voit étendre ses affaires. Il s'associe avec un certain Vincenzo Mariani pour prendre à ferme deux métairies. Ils s'engagent à payer 150 écus d'or la première année. En 1519, il marie sa fille à ce même Vincenzo et lui constitue en dot 100 ducats d'or. Cette même année, Francesco Aromani, oncle maternel d'Antonio, lui lègue une partie de ses biens. Lorsque Antonio se marie, il est fait mention de terres, droits, actions que sa femme lui apporte par contrat. En 1530, il achète de la signora Lucrezia Pusterla, de Mantoue, une métairie pour le prix de 195 scudi d'or. Il est certain qu'il laissa quelque bien à son fils Pomponio, puisque, à l'époque où celui-ci quitta Correggio, étant déjà mal dans ses affaires, il trouva encore 700 écus d'or du reste de ses propriétés. Tous ces faits établissent surabondamment que la tradition a fort empiré la pénurie du Corrége.

[2] « Les auteurs qui ont écrit la vie du Corrége, dit Mengs, l'ont comparé aux peintres célèbres qui vivaient alors à la cour des grands princes ou dans des villes opulentes telles que Rome, Venise et Florence, et ont, par conséquent, eu raison de plaindre son sort; mais cela ne prouve pas qu'il fut absolument réduit à un état misérable et précaire... Ce qui est hors de doute, c'est qu'on ne voit point dans ses ouvrages ces signes d'économie et d'avarice qu'on aperçoit dans ceux de quelques pauvres artistes qui ont cherché à s'enrichir : tous ses tableaux au contraire sont peints sur de bons panneaux, sur des toiles très-fines et même sur cuivre, et tous sont finis avec étude et avec soin. Les couleurs dont il se servait sont les meilleures et les plus difficiles à employer. Il faisait entrer avec profusion l'outre-mer dans les draperies, dans les chairs et dans les sites, et partout fortement empâté, ce qu'on ne voit dans les ouvrages d'aucun autre peintre. Il employait les laques les plus fines, ce qui fait que la couleur s'en est bien conservée jusqu'à nos jours, et ses verts sont si beaux qu'on ne peut rien voir de plus parfait. » (R. Mengs. *Mémoires sur la vie et les ouvrages du Corrége*, t. II, p. 147).

[3] Le P. Resta est le premier qui ait rapporté cette anecdote. A la vue de la *Sainte Cécile*, Corrége se serait écrié avec un noble orgueil : *son pittor ancor io!* Malheureusement il est fort douteux que Corrége soit jamais allé à Bologne. Il n'est pas impossible qu'il y ait accompagné Veronica Gambara lorsqu'elle s'y rendit pour solliciter Léon X et François I[er]; mais à cette époque la *Sainte Cécile* n'était point encore à Bologne.

croyons donc point nous éloigner de la vérité en disant, avec le savant historien de la peinture en Italie, que le Mantegna est pour Corrége ce que le Perugin fut pour Raphaël, Jean Bellin pour le Titien.

Ce n'est pas à dire cependant que Corrége ait travaillé sous l'œil de Mantegna et dans son atelier. Quoique plusieurs auteurs n'aient pas craint de l'affirmer en employant toutes les ressources de l'érudition pour donner



L'AMOUR DÉSARMÉ.

à cette conjecture l'apparence d'une vérité, il a bien fallu y renoncer le jour où Lanzi s'est avisé de faire remarquer qu'André Mantegna étant mort en 1506, Antonio, alors âgé de douze ans, n'avait guère eu le temps de profiter de ses leçons. Mais à défaut des conseils du maître, Corrége eut assez de ses tableaux pour le comprendre : il sentit tout le mérite de ces peintures où l'art s'efforce d'échapper à la raideur du moyen âge par une naïve imitation de l'antique, et en même temps, il devina toutes les beautés qu'on pouvait y ajouter encore.

Mais si Antonio n'apprit point d'André Mantegna la partie matérielle de son art, qui donc lui a donné les premières leçons? L'histoire des controverses qui se sont élevées à ce sujet suffirait pour remplir les trois quarts de cette monographie. Nous l'épargnerons au lecteur. Il est à peu près certain que Corrége n'eût pas d'autre professeur que son oncle paternel Lorenzo, peintre complétement oublié et dont il ne reste aucun ouvrage. Cette circonstance même nous paraît avoir été heureuse pour le jeune Antonio. Il n'eût point à subir l'influence d'un homme supérieur qui n'aurait peut-être pas deviné assez vite et suffisamment respecté l'originalité de son génie; de là vient sans doute qu'il passa si rapidement et avec tant de facilité de la manière encore un peu sèche de ses contemporains à ce dessin onduleux et charmant, à ce modelé plein de relief, à cette morbidesse de la chair dont aucun peintre n'a approché.

Il est encore un point fort obscur dans l'histoire des premières années de Corrége et qui a fourni le sujet de longues querelles entre les savants. Fut-il privé de toute éducation scientifique et littéraire? Ceux qui l'ont pensé ont fait valoir la pauvreté de son père et la difficulté pour un laïque de se procurer, à cette époque, une instruction libérale. Il est assez probable, en effet, que Pellegrino, père du Corrége, n'aurait pas trouvé dans ses seules ressources le moyen de développer toutes les facultés de son fils; mais les seigneurs de Correggio ne purent-ils s'intéresser à ce jeune homme dont l'intelligence précoce dut être aisément remarquée dans une petite ville de quelques milliers d'habitants? Si l'on en croit Pungileoni, Corrége fit ses premières études avec Giovanni Berni de Plaisance et apprit la rhétorique et les lettres sous Battista Marastoni de Modène. Il est vraisemblable aussi que Gianbattista Lombardi, médecin et président de l'académie fondée à Correggio par Véronica Gambara, s'éprit d'une grande amitié pour Antonio encore enfant et lui donna quelques notions d'anatomie.

Il est temps d'abandonner ce terrain de vaines disputes et d'incertitudes stériles. Quand on viendrait à découvrir le nom de tous ceux qui ont contribué à éclairer, à développer l'intelligence du Corrége, on ne serait pas entré plus avant dans le secret de son génie. Il est de ce petit nombre d'hommes qui n'ont guère appris des autres, étant faits pour deviner toutes choses. Pénétrons dans son œuvre, c'est là que son histoire est écrite en pages immortelles. Mais l'histoire des œuvres de Corrége offre à la critique presque autant de points obscurs que celle de sa vie. La plupart de ses tableaux ne portent point de date. Raphaël Mengs, qui fit une étude approfondie des œuvres de Corrége, ne reconnaît parmi les tableaux de sa première manière que le *Saint Antoine*, de la galerie de Dresde. Cependant, il existe quelques autres toiles qui paraissent antérieures à celle-là. Pungileoni cite une Vierge assise au pied d'un arbre et ayant l'enfant Jésus sur ses genoux, qui, à l'heure où il écrivait, appartenait à M. Biagio Martini, peintre de Parme, et surtout un *Voiturier avec ses mules*, qui, si l'on s'en rapporte à la tradition, aurait servi d'enseigne à une auberge sur la voie Flaminienne. Lanzi, qui ne met pas en doute que Corrége n'ait étudié à Mantoue, croit pouvoir lui attribuer une sainte Famille qui ornait de son temps le cabinet de l'abbé Ritinelli, et quelques peintures à fresque sous le vestibule de l'église de Saint-André de cette ville; mais pour ces dernières, il paraît avoir été induit en erreur par les affirmations hasardées de Donesmondi.

Ces premiers essais de l'adolescence d'Antonio Allegri ont peu d'importance pour l'histoire de ses progrès. Il n'en est pas de même du tableau de la galerie de Dresde, connu sous le nom du *Saint Antoine*. Il marque une date dans le développement du génie de Corrége. On sait d'ailleurs en quelle année il fut exécuté. Antonio le peignit à Correggio en 1514 pour l'église des Franciscains qui lui payèrent ce travail cent ducats d'or. Cette somme, considérable pour l'époque, prouve toute l'estime que l'on faisait déjà du talent de Corrége, à peine âgé de vingt ans. Cette composition représente « la Vierge assise, avec l'enfant Jésus, sur une espèce de trône placé au milieu d'un corps d'architecture d'ordre ionique, d'un caractère assez grand. Derrière la Vierge, on voit une Gloire avec des têtes d'enfants et deux figures entières, représentant des anges. D'un côté sont saint Jean-Baptiste et sainte Catherine et de l'autre saint François et saint Antoine de Padoue. » Raphaël Mengs voyait dans cet ouvrage le seul monument authentique de la première manière du Corrége. Les plis des draperies lui paraissent dans le goût de Mantegna, c'est-à-dire collés aux membres, sans ampleur et sans mouvement. Il les trouve cependant moins secs et plus

grandioses. Le coloris, moelleux et vrai, semble participer à la fois de Pérugin et de Léonard de Vinci. « Si le Corrége, ajoute Mengs, s'en était seulement tenu à ce style, il n'aurait pu manquer de s'égaler à Ghirlandajo,



LA VERTU HÉROÏQUE.

à Bellino, à Mantegna et au Pérugin; mais il les a tous éclipsés par la nouvelle manière avec laquelle il a perfectionné son art. »

A quel moment Corrége abandonna-t-il ce style qui conservait encore quelque chose de la raideur des premiers siècles de la peinture? C'est un problème que les recherches des plus érudits n'ont pas encore résolu. A l'exception du *Saint Antoine* dont nous venons de parler, il est à peine un tableau que l'on puisse attribuer sûrement à la jeunesse de Corrége. Entre le *Saint Antoine* et ses autres œuvres, il y a

comme un abîme ; il semble que tout à coup le grand artiste ait reçu une merveilleuse révélation et qu'il ait brisé les liens qui l'attachaient encore à l'école contemporaine, pour créer et conduire à sa perfection le style moderne.

Cette transformation surprenante et si peu conforme aux lois qui règlent les progrès de l'intelligence humaine ayant été admise sans contestation, il a fallu chercher, pour l'expliquer, quelque cause inconnue, un événement mémorable et de nature à faire grande impression sur l'esprit de notre peintre, dont les historiens auraient négligé de nous parler. Le P. Resta, qui avait déjà inventé l'anecdote de la *Sainte Cécile* s'est chargé de prouver que Corrége avait vu Rome, qu'il y avait étudié la statuaire antique, les chefs-d'œuvre de Raphaël et de Michel-Ange. Mais pendant les années où cet écrivain suppose qu'il a pu faire ce voyage, c'est-à-dire de 1517 à 1520, Allegri fut constamment occupé à Parme ou à Correggio, et il est hors de toute probabilité qu'un artiste qui, à cette époque, avait déjà produit des chefs-d'œuvre comme le *Saint Antoine*, ait pu vivre à Rome auprès des Raphaël, des Jules Romain, des Michel-Ange, sans que son nom soit prononcé une seule fois dans la vie de ces peintres. S'ils l'avaient eu près d'eux, s'il avait pu placer ses ouvrages à côté des leurs, ces maîtres auraient bientôt reconnu en lui non pas un de ces disciples obscurs qu'on oublie, mais un rival redoutable : c'est Vasari lui-même qui l'atteste : « S'il était allé à Rome, il est aisé de voir qu'il y eût fait des merveilles et causé bien des soucis à ceux qui y brillaient dans son temps. »

Mais un homme comme Corrége, qui devait saisir d'un coup d'œil ce qui aurait demandé de longues études à un peintre ordinaire, avait-il absolument besoin d'aller à Rome pour s'élever à ce style moderne qui fut la grande conquête de l'art au seizième siècle? Dans les peintures d'André Mantegna qu'il avait si fort aimées ; dans sa jeunesse, n'avait-il pu deviner la grâce et la grandeur du dessin antique que ce vieux maître avait étudié à Rome lorsqu'il travailla au Vatican pour Innocent VIII? N'avait-il pas à Parme et à Mantoue des collections d'antiquités suffisantes pour éveiller son imagination? Les fils de Mantegna et le fameux Begarelli n'étaient-ils pas ses contemporains? Ne fut-il pas lié avec Pellegrino Munari que la réputation de Raphaël avait entraîné à Rome? Quand il travailla pour Frédéric Gonzague, duc de Mantoue, n'eut-il pas pour rivaux et pour admirateurs le Titien et Jules Romain [1]? Voilà les secours dont s'aida le génie de Corrége; mais tout cela lui servit bien moins que sa fécondité native, cette puissance de création, qui lui venait de Dieu.

Jamais homme n'eût moins besoin d'imiter les œuvres d'autrui que celui-là. Son œuvre, avant de se produire, était écrite dans sa pensée ; c'est là qu'elle existait en germe et non dans les travaux de ses devanciers. Et quant à moi, je ne pense pas qu'il faille le plaindre, comme le fait Vasari de n'avoir pas visité Rome. S'il eût vécu comme Raphaël au milieu des débris de l'architecture et de la statuaire antique, dominé peut-être par la grandeur sévère du génie grec, il aurait perdu quelque chose de cette grâce voluptueuse et charmante qui distingue si fortement son œuvre de celle des autres grands artistes du seizième siècle. C'est pour avoir passé sa vie dans une petite ville de la Lombardie, loin de l'école romaine, qui entraînait toute la peinture dans l'imitation de l'antique, que Corrége a été le plus complétement moderne parmi les peintres de ce temps.

Le voyage d'Allegri à Rome n'a été inventé que pour expliquer la distance énorme que l'on remarque entre le *Saint Antoine* et les autres tableaux du même maître. Lanzi n'a pas voulu adopter l'histoire de cette subite transformation. Il a soutenu avec raison, à notre sens, qu'une étude plus attentive des œuvres de Corrége fournirait la preuve de ses progrès successifs. Il a cité comme exemples d'un style intermédiaire, la

[1] Allegri dut trouver à Correggio même des monuments faits pour exciter ses facultés naissantes. On peut voir dans Pungileoni la description du palais que Françoise de Brandebourg y fit construire en 1509. Ce palais, fort endommagé, il est vrai, par le temps, existe encore ; l'architecture contient des détails très-remarquables ; plusieurs chambres peintes à fresque et en clair-obscur prouvent qu'il y avait alors des peintres d'un vrai talent dans cette petite ville que quelques biographes ont appelée une bourgade. L'une de ces fresques représente des enfants dont les uns jouent autour d'un char, d'autres portent des palmes, ceux-ci déploient des banderolles, ceux-là raillent un de leurs compagnons tombé à terre ; là ils attachent un chien, ici ils caressent une chèvre. En voyant ces tentatives de peinture médiocre, Corrége ne dut-il pas concevoir l'idée de ces enfants qu'il introduisit plus tard avec tant de bonheur dans ses plus belles compositions?

Capture du Christ dans le jardin des Oliviers, et surtout un *Mariage de sainte Catherine*, qui est aujourd'hui au musée de Saint-Pétersbourg[1]. Malheureusement, ce savant historien n'a pas appuyé son opinion de



LE SOMMEIL D'ANTIOPE.

preuves assez nombreuses, et j'avoue que cette thèse, quoique très-probable, est difficile à soutenir. Pour

[1] A ces deux tableaux, Lanzi ajoute un autel de bois avec trois peintures : un *Repos en Egypte*, entre *Saint Barthélemy* et *Saint Jean*. Lanzi donne l'histoire de ce *Repos en Egypte*, qui, volé par Boulanger, sur l'ordre du duc François Ier, se trouve aujourd'hui à Florence. Il cite encore un tableau de *Saint Raimond*, qui lui paraît « plus moelleux que le *Saint Antoine* de Dresde,

la bien défendre, il ne suffirait pas de parcourir toutes les galeries de l'Europe : il faudrait encore pouvoir rapprocher les unes des autres des toiles dispersées en Italie, en Allemagne, en France et en Angleterre. Cette condition, sans laquelle il ne pourrait y avoir de jugement sérieux, est impossible à remplir.

Les esprits philosophiques, curieux de retrouver la route par laquelle passent les grands artistes pour arriver à la perfection, peuvent bien s'affliger de voir tant de nuages envelopper l'histoire de la vie et des travaux de Corrége; mais, dans l'ensemble des progrès de l'art, les tâtonnements, les essais d'un artiste qui se cherche encore ont peu d'importance. Dans l'histoire de la peinture, qui a aussi son époque rudimentaire, une enfance, une virilité, une décadence, chaque artiste n'entre que pour ses œuvres les plus parfaites. Voilà pourquoi la foule n'applaudit d'ordinaire dans un ouvrage que ce qu'il vaut et nullement les efforts qu'il a coûtés. Quant à Corrége, il n'est pas douteux que, dès l'année 1518, c'est-à-dire à l'âge de vingt-quatre ans, il avait obtenu, dans sa patrie du moins, la réputation d'un grand peintre. Il était à cette époque à Correggio[1], lorsqu'il fut appelé à Parme par l'abbesse du monastère de Saint-Paul pour y peindre à fresque une chambre devenue célèbre dans les annales de la peinture[2]. Quoique plusieurs écrivains eussent mentionné l'existence de cette fresque, on peut dire qu'elle était presque inconnue avant la description donnée en 1794 par Bodoni, et l'ouvrage du P. Affo, intitulé : *Réflexions sur une chambre peinte du monastère de Saint-Paul*[3]. Il est curieux d'apprendre comment ce chef-d'œuvre fut, pendant près de trois siècles, dérobé aux regards des admirateurs de Corrége.

On ne peut lire l'histoire du concile de Trente sans s'étonner des prodigieux désordres auxquels s'abandonnaient encore au seizième siècle les hauts dignitaires de l'Eglise. Les abbesses des couvents partageaient ces mœurs dissolues. Nommées à vie, disposant de revenus immenses, elles vivaient avec d'autant plus de liberté qu'aucune règle de clôture ne réprimait leurs fantaisies. L'abbesse Jeanne de Plaisance, qui gouvernait alors un couvent de religieuses de l'ordre de Saint-Benoît, avait précisément cette humeur mondaine qui s'accorde si peu avec les devoirs de la vie religieuse. Elle vit un tableau mythologique de la main de Corrége, et jugea qu'une suite de compositions de ce genre conviendrait parfaitement à son oratoire. Malheureusement Jeanne était alors en guerre ouverte avec son évêque. Ce prélat, plus puissant qu'elle à la cour de Rome, obtint du pape que le couvent serait soumis à la clôture. Le monde perdit à la fois l'abbesse de Saint-Paul et la fresque d'Antonio. Si cette abbesse avait beaucoup péché, je crois qu'il lui sera beaucoup pardonné pour avoir aimé le grand Corrége.

Quoi qu'il en soit, l'oratoire de Jeanne de Plaisance fut pour Allegri ce que le Vatican avait été pour Raphaël. Sur les murs de cette chambre, qui devait, pendant près de trois siècles, demeurer dans l'obscurité et dans l'oubli, Corrége se révéla tout entier : le monde moderne possédait un peintre de génie de plus, un peintre très-différent de Raphaël, de Titien, de Michel-Ange, et pourtant aussi grand qu'eux. Dans cette œuvre ravissante, l'invention, l'esprit, l'élégance, la noblesse, la variété, saisissent et confondent l'imagination. Il n'est point d'autre ouvrage du même auteur où l'on trouve plus de cette *grazia corregesca* que Mengs et son ami Winckelmann ne se lassaient pas d'admirer. Le sujet de cette composition enchanteresse est la *Chasse de Diane*. L'image de la déesse est placée au-dessus d'une cheminée. Assise à demi sur le bord d'un char antique traîné par des biches, elle tient d'une main les rênes de son attelage; de l'autre elle soulève au-dessus de sa tête les plis onduleux d'une robe flottante. Sur son front, le peintre a placé un croissant lumineux. La

et cependant encore loin du *Saint Georges* et des autres peintures d'un égal mérite. » Mais il confond l'original de ce tableau, que Pungileoni appelle *Sainte Marthe*, avec un copie faite par Cappelli.

Il tint un enfan ur les fonts de baptême dans la ville de Correggio au mois de mars 1518.

[2] Dans son ouvrage intitulé : *Ragioni sopra una stanza dipinta*, 1794, le P. Affo donne à cet ouvrage la date de 1519. Pungileoni en place l'exécution une année plus tôt.

[3] Barri, le P. Zapata, l'abbé Mazza, Crozat, dans une lettre du 21 juin 1716, et plusieurs autres écrivains ou amateurs ont parlé de la Chambre de Saint-Paul. D'Argenville, qui en donne une description fort imparfaite, ajoute : « le lieu est si obscur qu'il faut des flambeaux en plein jour pour jouir de ces belles peintures. » C'est une pure invention, et la moindre critique aurait suffi à d'Argenville pour lui faire comprendre que Corrége ne se serait pas amusé à peindre ces admirables fresques sur les murs d'une cave.

séduction de cette figure rayonnante de vie et de grâce, de ces grands yeux souriants est inimaginable. Le sein, à demi découvert, laisse voir des trésors de jeunesse et de fraîcheur. Autour de la divinité principale, Corrége a groupé çà et là d'autres personnages de la mythologie : Junon, suspendue entre le ciel et les nues,



LA CHARITÉ.

les trois Grâces, admirables de modelé et presque aussi belles ; les Parques ailées et cependant assises ; une vestale tenant dans sa main une colombe, symbole de virginité ; la Fortune avec le globe du monde sous ses pieds, etc. Le choix seul de ces figures montre assez le goût délicat du peintre qui, parmi les gracieuses imaginations des Grecs, sut prendre ce qu'il y a de plus gracieux.

Toutes ces figures sont peintes en clair-obscur dans seize petites lunettes placées au-dessous de la voûte, tout autour de la chambre Mais c'est dans l'ornement de cette voûte qu'on sent surtout l'esprit et la main

du divin Corrége. Débarrassé des liens de l'histoire, de l'érudition, il ne consulte plus que son imagination brillante. Quelles charmantes pensées elle lui inspire! Cette abbesse voluptueuse veut oublier, jusque dans son oratoire, les devoirs austères que sa conscience lui rappelle peut-être trop souvent à son gré. Pour lui plaire, Corrége fera disparaître cette voûte, il ouvrira les profondeurs d'un ciel bleu, plein des enivrantes ardeurs du soleil italien, et puis il étendra sous ce céleste azur l'ombrage d'une treille, mêlée de branches chargées de fruits et de fleurs. Pour achever l'illusion, il ouvrira aux quatre côtés de la voûte quatre fenêtres ovales par où l'œil s'imaginera plonger dans le firmament. Ces fenêtres serviront en même temps de cadres à ces délicieux groupes d'enfants dont le Carrache disait : « Ils vivent, ils respirent, ils rient avec tant de grâce et de vérité qu'il faut rire comme eux de leur naïve allégresse. » Il est permis de le répéter, cette fresque manifeste déjà tout le génie de Corrége : sa manière est trouvée, il se connaît, il a la mesure de ses forces. Il n'hésitera plus, il ne se cherchera plus lui-même. Il ne fera plus qu'agrandir sa pensée et perfectionner l'instrument dont il est le maître désormais. Au monastère de Saint-Paul, il est déjà ce peintre dont l'imagination charmante n'a point de rivale; il a déjà ce dessin varié, vivant, cette science du modelé, des raccourcis de bas en haut qui lui permettront d'accomplir des prodiges dans l'église de Saint-Jean et dans la cathédrale de Parme; il est maître de ce pinceau facile, empâté, moelleux, léger et gras qui se joue de la plus haute des difficultés en peinture, celle de rendre la transparence de l'épiderme et la morbidesse des chairs, surtout chez les femmes et les enfants.

Notre dessein n'est pas d'analyser toutes les œuvres de Corrége et de rechercher l'ordre chronologique de leur composition. Une pareille tâche nous entraînerait à des développements que notre travail ne comporte pas. Nous aurons assez fait si nous parvenons à donner au lecteur une idée nette du caractère de l'homme et du génie de l'artiste. En 1520, Antonio avait vingt-six ans. Il épousa Girolama Merlini qui en avait quinze. Il semble que cette jeune femme fut douée d'un caractère mélancolique, d'une âme tendre et profonde qui dut séduire le cœur aimant de Corrége. A peine entrée dans la vie, elle nourrissait déjà des pensées de mort et voulut faire son testament en faveur de ses oncles paternels. L'amour que lui inspira le Corrége la détourna de ces tristes préoccupations. Leur tendresse mutuelle est attestée par la vie retirée d'Antonio Allegri. Il vécut toujours près d'elle. Quand ses travaux l'obligeaient à quitter leur ville natale pour aller à Parme, il l'emmenait avec lui. Elle lui donna quatre enfants, un fils et trois filles. Ce fils fut appelé Pomponio. Il fut peintre comme son père, mais ne s'éleva jamais au-dessus de la médiocrité, ainsi qu'on en peut juger par quelques fresques de sa main qui existent encore à Parme.

La sœur d'Antonio s'était mariée l'année précédente. Elle s'appelait Catherine. Peut-être est-ce à cette occasion que Corrége peignit le *Mariage de sainte Catherine*, qui se voit au Louvre. La Vierge, presque de profil, tient l'enfant Jésus sur ses genoux. Devant elle, sainte Catherine, à genoux, livre sa main au divin Enfant qui s'apprête à passer à son doigt l'anneau, symbole de leur union. Derrière sainte Catherine, saint Sébastien, portant quelques flèches, instruments de son martyre, sourit à cette scène mystique. Dans les profondeurs de la perspective, à gauche, le peintre a eu l'idée ingénieuse de montrer le saint et la sainte livrés à leurs bourreaux. Ce morceau célèbre n'est pas le plus important du maître. Le nombre des personnages, la grandeur de la composition, la beauté des accessoires, la magie de l'effet général placent le *Saint Georges*, le *Saint Roch*, le *Saint Jérôme*, la *Madone à l'écuelle* et la *Nativité* surtout, avant le *Mariage de sainte Catherine*. Mais celui qui a vu, étudié, admiré cette page d'un sentiment si délicat, n'est pas loin de comprendre toutes les perfections de Corrége. L'idée seule du tableau révèle un peintre dont l'esprit abonde en inventions charmantes. Sainte Catherine, unie au divin Maître par le martyre souffert en son nom, s'appelle, en langage mystique, l'épouse du Christ. La poésie, l'imagination acceptent cette désignation symbolique. Mais comment mettre sous les yeux du chrétien ce mariage du Christ avec une vierge pure et belle? Corrége le sait. Ce n'est pas le Christ devenu homme, le Christ descendant de la croix et placé à la droite de son père qui présente l'anneau à la vierge martyre, c'est l'Enfant né à Bethléem, encore sur les genoux de sa mère. Invention naïve et ingénieuse à la fois! Le mythe s'explique sans efforts : cet Enfant ne peut être l'époux de cette femme; cette union, impossible dans ce monde, est un mystère qui

s'accomplit dans le ciel! La physionomie de la mère exprime cette inépuisable complaisance, ce dévouement sans limites, cet amour parti des entrailles dont nul autre peintre n'a eu le sentiment au même degré



SAINT JEROME.

que Corrége. L'innocence de la vierge se mêle à la béatitude de la sainte sur la figure de sainte Catherine. Quant à l'exécution, elle est merveilleuse de finesse, d'éclat dans les chairs, et de transparence dans les ombres.

Mais nous avons hâte de parler de deux tableaux qui sont, à notre sens, les chefs-d'œuvre d'Antonio

Allegri. Dans le *Saint Jérôme* et la *Nativité*, Corrége a mis toute son âme et tout son génie. Le *Saint Jérôme*, commandé en 1524 par une dame de Parme, fut terminé en 1526. A cette époque, Corrége avait achevé la coupole de l'église Saint-Jean et travaillait à celle de la cathédrale de Parme. La pensée qui a fourni le sujet du tableau est, comme toujours, heureuse et délicate. La Vierge Mère tient son céleste Enfant sur ses genoux. Devant elle, saint Jérôme, debout, présente à l'Enfant un livre dont un ange, placé dans le fond, à gauche, tourne les feuillets. Ce livre est celui du Jugement dernier : Jésus y lit le pardon accordé à Madeleine qui, à genoux près de la Vierge, embrasse un des pieds de son Sauveur avec une expression d'ivresse et d'attendrissement impossible à exprimer. Cette figure, quoiqu'elle n'occupe pas le centre de la composition, est, on le voit, la principale du tableau ; aussi, c'est à peindre cette délicieuse physionomie que Corrége a épuisé toutes les sensibilités de son âme et toutes les délicatesses de son pinceau. « Quoique tout soit admirable dans ce tableau, dit Mengs, la tête de la Madeleine surpasse néanmoins tout le reste en beauté, et l'on peut dire que quiconque ne l'a pas vue ne peut se former une juste idée de la perfection à laquelle l'art peut atteindre ; car on y trouve tout à la fois l'expression et la précision de Raphaël, les belles teintes du Titien, l'empâtement du Giorgione, cette vérité et cette exactitude caractéristiques qu'offre la variété des formes et des teintes des portraits de Van Dyck, le spacieux ou la lumière ouverte du Guide, le ton gai et agréable de Paul Véronèse ; le tout exécuté avec cette finesse et cette délicatesse qui étaient propres au Corrége et que personne n'a jamais pu imiter, ni même copier ; car les copies que les plus habiles peintres ont faites de ce tableau ne peuvent pas plus lui être comparées que le feu ne peut l'être au soleil. » Après avoir vu ce tableau et la *Madone à l'écuelle*, Annibal Carrache ne voulait plus entendre parler du Parmesan et devenait sévère à l'excès pour Raphaël[1]. Et vraiment tout est divin dans ce chef-d'œuvre ! La Vierge Mère est telle que Corrége l'a toujours faite depuis l'admirable *Madonna della Scala*, c'est-à-dire d'un sentiment ineffable[2]. La pose de l'Enfant, qui tient un bras étendu vers le livre, et l'autre, sur les cheveux d'or de Madeleine, est ravissante de grâce enfantine. Le saint Jérôme, en dépit des admirations d'Annibal Carrache, qui l'a imité plusieurs fois, ainsi que le Dominiquin, nous satisfait moins que tout le reste. Son attitude est contournée ; à côté de ces femmes et de cet Enfant si frêles, si délicats, le ressenti des muscles de la jambe et du bras droit paraît exagéré. Il n'en est pas moins vrai qu'à le considérer séparément, ce personnage est d'une couleur admirable et d'un dessin savant qui prouve une connaissance profonde de l'anatomie.

Mais il ne faut pas épuiser les formules de l'enthousiasme avant d'avoir vu la *Nativité* ou la *Nuit*. Ne cherchons pas des louanges nouvelles. De tous côtés s'élèvent des cris d'admiration. Lomazzo appelle cette toile l'un des ouvrages les plus étonnants du monde ; Richardson, la première peinture de l'univers ; Mengs en admire toutes les parties, invention, distribution, clair-obscur, coloris, expression. « O Dieu ! quel tableau, s'écrie le président de Brosses. Je ne puis jamais y songer sans exclamation. Pardon, divin Raphaël, si aucun de vos ouvrages ne m'a causé l'émotion que j'ai eue à la vue de celui-ci ! » Corrége emprunta certainement de l'Évangile de l'Enfance la pensée de son tableau. On y lit que Joseph et Marie approchaient de Bethléem lorsque la fin du jour les obligea de se réfugier dans une caverne. La Vierge se sentant près d'accoucher, Joseph courut chercher une sage-femme. Quand il revint, il trouva l'enfant brillant comme un soleil en face de sa mère, et les anges qui l'adoraient. Ce mélange de foi naïve, de détails vulgaires et charmants, de poésie et de tendresse, répondait à merveille au génie de Corrége, qui savait donner aux plus

[1] « O Dio che ne Tibaldo, ne Nicolino, ne stò per dire l'istesso Raffaello non vi hanno che fare. Io non sò tante cose che sono « stato questa mattina à vedere l'ancona del *S. Girolamo e S. Catterina, e la Madonna che va in Egitto della scudella*, per Dio « io non baratteria nissuna di quelle con la *S. Cecilia*. Il dire la gratia di quella S. Catterina, che con tanta grazia pone la testa « sullo piede di quel bel Signorino, non è più bella della S. Maria Madalena ? Quel bel vecchione di quel S. Girolamo non è più grande « e tenero insieme che quel che importa di quel S. Paulo, il quale prima mi pareva uno miracolo. *Felsina pittrice*. T. Ier, p. 365.

[2] Cette madone tient l'enfant Jésus dans ses bras. La pose, l'expression, les draperies, tout y est divin. Peinte à fresque dans l'église della Scala à Parme, elle a été transportée, il y a une vingtaine d'années, au musée de cette ville. Il ne faut pas la confondre avec une Vierge gravée par Edelinck comme un ouvrage du Corrége, mais qui n'est qu'un pastiche de ce maître peint par le Vénitien Sébastien Ricci.

humbles objets de la vie réelle une grâce tout idéale. En même temps, ce sujet convenait à la nature de son esprit; il était plus qu'aucun autre propre à mettre en relief son prodigieux talent dans l'art de rendre les effets du clair-obscur. La simplicité de la composition est un trait de génie. Si le lieu de la scène avait été plus vaste, les personnages plus nombreux, le peintre aurait pu multiplier les contrastes, étonner par la fécondité de son imagination, la variété de ses figures, les dégradations, les reflets de la lumière; mais le sentiment général, mystérieux, surnaturel, était perdu. Ici, l'acteur principal est invisible, pour ainsi dire : comme dans la plupart des œuvres de Rembrandt, c'est la lumière qui donne à ce drame mystique sa poésie et son émotion. L'enfant Jésus vient de naître; il est couché sur quelques fagots recouverts d'un peu de paille : la Vierge, à genoux, se penche sur le nouveau-né et contemple le fruit de ses entrailles avec une expression de bonheur et d'amour qui remplirait de larmes les yeux d'une mère. A gauche, un vieux paysan, dans le goût du saint Jérôme, mais plus simple et plus vrai, et deux femmes, regardent l'enfant. Au fond, à droite, derrière la Vierge, saint Joseph tire avec force l'âne qui paraît vouloir flairer le nouveau-né. Dans le haut de la composition, des anges planent sur le berceau du Dieu inconnu. Voilà tout le tableau. Mais sa grande beauté, son inexprimable poésie, vient de cette lumière qui part du corps rayonnant de l'enfant, inonde le visage et une partie du corps de la mère, éblouit les femmes et le berger, éclaire jusqu'aux anges lumineux du haut du tableau, glisse sur saint Joseph et va se confondre, en se dégradant, avec les lueurs du jour qui pointe à l'horizon. Cette lumière qui sort du corps de l'enfant est si éclatante et si pure, qu'elle a quelque chose de surnaturel : pour en exprimer la vivacité extraordinaire, Corrége s'est avisé d'une de ces idées ingénieuses et naïves dont il n'est jamais avare. L'une des femmes se couvre le front avec la main et clignotte des yeux comme si sa vue était trop faible pour supporter cette splendeur inaccoutumée. En contemplant cette figure, l'on comprend combien il est vrai de dire qu'il n'est pas d'objet, de pose, de geste de la vie commune, que Corrége n'ait su revêtir de grâce et de poésie.

Dans ce chef-d'œuvre, un art profond se cache sous un air de facilité qui est le comble de la perfection. Le lieu de la scène est étroit, mais il s'élargit par la vue d'un vaste paysage où l'on aperçoit dans le lointain quelques bergers. Saint Joseph est placé de manière à agrandir le site en indiquant la distance qui le sépare de la Vierge et l'espace compris entre le lieu qu'il occupe et celui où se trouvent les bergers. Mengs a remarqué qu'en inclinant la tête de la Vierge sur le corps de l'enfant, Corrége nous avait privés de voir ses traits. Mais ce n'est point sans motif que le grand artiste a caché à demi la figure de la mère : la lumière venant d'en bas aurait produit une ombre désagréable sur le haut du visage, si le cou n'avait pas été incliné comme nous le voyons. Quelle expression il a su donner cependant à l'attitude de cette mère, dont il ne pouvait montrer toute la physionomie!

Mais le génie créateur et hardi de Corrége ne se serait point révélé tout entier s'il avait dû se borner à peindre des tableaux de chevalet. C'est dans la peinture à fresque, qui demande une imagination vaste, une exécution sûre et puissante, qu'il devait prendre place à côté des plus grands maîtres de l'art. La chambre peinte du monastère de Saint-Paul nous a offert de délicieux modèles de grâce, d'esprit et d'invention. C'est à la coupole de l'église Saint-Jean et sous le dôme de la cathédrale de Parme que nous trouverons ces vastes compositions où Corrége devance et égale Michel-Ange par l'immensité de ses figures, l'ordonnance hardie de ses groupes, l'audace de ses raccourcis. Corrége avait vingt-six ans lorsqu'il fit, le 6 juillet 1520, un accord avec les moines bénédictins pour peindre, moyennant 472 ducats d'or ou sequins de Venise (5,000 fr. environ), leur église de Saint-Jean. Cinq ans après, seul, sans aide, sans disciple, il avait achevé cet immense travail. Au centre de la voûte, qui n'a point de lanterne, il avait représenté le Christ entouré d'une lumière paradisiaque. Il est vu en raccourci, la figure légèrement renversée en arrière pour regarder le ciel vers lequel il semble s'élever radieux et triomphant. Autour du Christ, une suite de groupes représente des apôtres et des docteurs du christianisme suspendus dans les nuages, entourés d'anges sans ailes ou de gracieux adolescents qui les soutiennent en se jouant. Toutes ces figures sont colossales. Cochin prétend, dans son *Voyage d'Italie*, que Corrége commit une faute en travaillant dans ces dimensions gigantesques. Il ne put, dit-il, mettre qu'un petit nombre de personnages, et la voûte, quoique assez vaste, paraît

toute petite à cause des colosses qui la couvrent. Rien de moins vrai. Ce n'est pas pour le plaisir de tracer des figures immenses que Corrége a peint son Christ et ses apôtres dans des proportions presque doubles de nature. La voûte de l'église Saint-Jean n'ayant point de lanterne et ne recevant la lumière que par quatre fenêtres latérales, est mal éclairée; si les figures avaient été d'une dimension moindre et en plus grand nombre, l'œil du spectateur placé dans le bas de l'église n'aurait aperçu qu'une confusion de lignes et de couleurs. Elles sont agrandies dans la mesure rendue nécessaire par la distance et l'obscurité du lieu où elles sont placées. Un autre Français, fin connaisseur en peinture, s'écriait en voyant ce dôme : « Il n'est composé que de douze figures prodigieuses, dessinées d'une hardiesse inouïe et qui plafonnent d'une manière si vraie, si perspective qu'assurément il ne s'est jamais rien fait d'égal en ce genre. Remarquez que, parmi ces figures gigantesques, il y en a qui n'ont pas deux pieds effectifs de hauteur; cela est vu de fond en comble depuis la plante des pieds jusqu'à la tête, et, pour le coup, je vous jure bien qu'elles sont en l'air[1]. » C'est celui-ci qui a raison et il faut s'en tenir à son jugement. La coupole de Saint-Jean est l'œuvre d'un homme qui joignait un goût sûr à une imagination extraordinaire. Cette gloire, qui entoure le Christ d'une lumière prodigieuse, ouvre, pour ainsi dire, les espaces célestes : les yeux se troublent, l'imagination s'exalte et l'on se croit transporté hors du monde réel, dans ce royaume des cieux dont le grand poëte de Pathmos a raconté les mystères. Les apôtres ont une gravité si sereine, les enfants qui se jouent au milieu des nuages impalpables, sont si beaux, si frais, si purs, que tout cela ne peut appartenir à la terre. Du reste, Corrége ne s'est guère inquiété de suivre la tradition : il n'a pas craint de représenter plusieurs des apôtres entièrement nus, ce qui lui permettait de montrer toute sa science dans l'anatomie du corps de l'homme et de produire ces magnifiques raccourcis dont aucun autre peintre n'a su tirer des effets aussi merveilleux. L'aspect magique de ce dôme tient surtout à l'emploi du clair-obscur. C'est par cette connaissance approfondie des effets de la lumière et par le sentiment du rôle qu'elle peut jouer dans toute composition que Corrége atteint à la fois à la vérité la plus exacte et à la plus saisissante poésie. Raphaël Mengs lui accordait d'avoir rendu, mieux qu'aucun autre maître, l'illusion des corps, et cette observation est parfaitement vraie. Il suffit de voir la petite *Madeleine* du musée de Dresde et l'*Antiope* du Louvre, pour reconnaître qu'aucun peintre n'a modelé les formes avec autant de vérité : ne semble-t-il pas que l'on pourrait arracher d'un mot ces belles créatures à leur sommeil ou à leur méditation? — Cette science du clair-obscur, qui rend Corrége si vrai, le rend aussi poétique au suprême degré, car il connaît toutes les ressources qu'on peut tirer de la lumière pour embellir, idéaliser les objets. Par la lumière, il nous transporte dans le ciel; il divinise ses vierges un peu mondaines, j'allais dire un peu mignardes; il donne à ses anges la transparence et la légèreté d'êtres surnaturels; il suspend dans les airs d'innombrables personnages sans qu'on s'étonne de voir cette foule sans ailes voler au-dessus de vous.

Cette coupole de Saint-Jean mérite plus qu'aucune autre peinture le nom d'œuvre de génie. Au temps où Corrége exécuta cet ouvrage, l'art de composer ces grandes machines, de produire ces merveilleux effets de bas en haut, était en enfance : il est le créateur de ce genre où les Reni, les Guerchin, les Lanfranc, n'ont fait que marcher sur ses traces. Il semble pourtant qu'il était dans la destinée de ce malheureux grand homme de se voir contester ses plus beaux titres de gloire. Benedetto Luti n'a pas craint de prétendre que Corrége avait copié ses figures d'apôtres, de celles peintes par Melozzo dans une église de Rome, et placées au Vatican par ordre de Clément XI. Ratti a vu dans cette coupole une copie du *Jugement dernier* de Michel-Ange, commencé plus de dix ans après. Mengs, lui-même, a insinué que le saint Jean qui discourt avec saint Augustin ressemblait d'une manière frappante au Socrate de l'*École d'Athènes*. Ces assertions tombent également devant les faits qui prouvent que Corrége n'est point allé à Rome. Il est aisé de voir, du reste, qu'elles ont été dictées par cet esprit de système qui veut faire naître dans la ville papale toutes les découvertes dont s'honore l'école italienne. L'art de faire plafonner les figures doit son plus grand essor et sa perfection à Corrége. Nous avons déjà dit un mot de Michel-Ange; quant à Raphaël, il ne peut prétendre aucune

[1] De Brosses. *Lettres écrites d'Italie*, t. II, p. 312.



CORREGE PINX.

LA NUIT.

supériorité dans cette branche, il le savait lui-même; aussi avait-il fait à ses deux grands sujets de l'*Histoire de Psyché*, à la Farnésine, une bordure que des clous figurés attachaient au plafond. Cet art était d'ailleurs, on peut le dire, originaire de la Lombardie. L'école de Mantoue était déjà remarquable par ses essais dans la perspective verticale : les deux fils de Mantegna avaient produit de beaux ouvrages dans ce genre, et cette école, au témoignage de Lanzi, était parvenue à surpasser Melozzo lui-même. Corrége avait donc sous les yeux, dans le genre de la fresque comme dans la peinture sur toile, des tentatives assez heureuses pour exciter son génie et le pousser à la perfection.

Il est vrai de dire toutefois que si cette coupole est un miracle, si l'effet général est surprenant, certains détails peuvent éveiller la discussion. Quelques apôtres, entièrement nus, sont dans des positions étranges et contournées à l'excès. Le dessin varié, gracieux, mouvementé parfois, presque maniéré de Corrége, n'a pas précisément les caractères que l'on souhaiterait pour représenter une scène aussi auguste. Le pinceau d'Allegri était fait pour rendre les riantes imaginations de la mythologie : les mystères du christianisme, tour à tour sublimes ou terribles, demandaient la sérénité calme de Raphaël ou la sombre énergie de Michel-Ange. Il y a cependant parmi les docteurs des figures d'une admirable inspiration. Celle de saint Jean, reproduite plusieurs fois, paraît avoir particulièrement ému et enthousiasmé notre peintre. Il l'a représenté jeune, charmant, avec cette belle tête un peu féminine qui se pencha sur l'épaule du Maître prêt à mourir; mais dans ses yeux on voit déjà la céleste flamme du prophète inspiré de Pathmos. Dans un demi-cintre, au-dessus de la porte qui mène de l'église au cloître, on le retrouve seul, assis à terre, les jambes étendues, écrivant sur ses genoux; sa plume est suspendue, il tourne vers le ciel un visage sublime d'expression et semble attendre la parole divine [1].

Comme Raphaël, à chaque production nouvelle de son génie, Corrége paraissait plus grand, plus inimitable. La coupole de la cathédrale de Parme, la plus grandiose de ses œuvres, est aussi la dernière. Il y représenta l'*Assomption de la Vierge*. Si, dans l'église de Saint-Jean, les personnages sont en petit nombre, ici c'est une foule immense de vieillards, d'enfants, de femmes, suspendus au milieu des nuages dans les attitudes les plus variées. Au premier coup d'œil, cette multitude étonne et déconcerte le regard, mais bientôt on s'aperçoit que l'ordre règne dans cette confusion apparente. Tous, depuis les anges porteurs de flambeaux qui se jouent au bas de la coupole, jusqu'aux apôtres placés entre les fenêtres et contemplant avec une expression sublime la Vierge, entourée des esprits célestes, tous concourent à l'action principale, tous ont leur part dans la glorification de la Mère du Christ. Le Rédempteur lui-même est représenté, au sommet de la coupole, dans un raccourci prodigieux. Les cieux s'ouvrent devant lui pour recevoir la Vierge mère. Des anges, plus légers que les nuées, la soutiennent dans leurs bras; ils l'enlèvent sans efforts : on devine que le corps transfiguré de cette femme n'a plus le poids des natures mortelles. Les bienheureux chantent les cantiques de l'éternelle béatitude. De gracieux enfants embouchent la trompette, leurs petites mains frappent des cymbales retentissantes, de joyeux tambours de basque. Tout, dans cette scène, exprime une allégresse, une félicité surhumaines. Admirable lucidité des hommes de génie, plus ils grandissent et plus ils prennent conscience de la juste mesure de leurs forces! Aucun sujet ne pouvait mieux convenir que celui-là au pinceau gracieux, riant et poétique de Corrége. Dans cette dernière œuvre de sa vie, toutes les parties de l'art où il n'a point de rival sont poussées à la perfection : distribution savante des lumières, raccourcis audacieux, expression céleste des physionomies, mouvement merveilleux de l'ensemble, qui paraît monter vers le ciel, telles sont les qualités générales de ce chef-d'œuvre dont les perfections de détail exigeraient une analyse trop longue pour notre travail.

Cette fresque immense qui, développée sur une surface plane, serait plus vaste que le *Jugement dernier* de

[1] Dans cette même église de Saint-Jean, Corrége avait peint la tribune du grand autel qui était placée, selon l'usage de ce temps, au centre de l'église. Cet autel ayant été démoli lorsqu'on voulut agrandir le chœur, les bénédictins chargèrent Annibal Carrache d'en faire une copie. Cet habile homme refusa cette tâche qu'il jugeait trop difficile. César Arétusi s'en chargea et reproduisit avec succès l'œuvre de Corrége, qui représentait la Vierge couronnée par le Christ. Les fragments de la fresque d'Allegri, détachés des murs, furent transportés, les uns au palais Farnèse, les autres au palais Rondanini.

la chapelle Sixtine, fut commencée en 1525. Le prix convenu avait été de 1,200 scudi : Corrége n'en reçut que 1,000. En 1530, le maître, qui devait mourir quatre ans après, abandonna son œuvre encore inachevée. Il paraît que le grand artiste, outragé par la grossière ignorance des fabriciens qui lui payaient son travail, ne voulut pas mettre la dernière main à son chef-d'œuvre. L'un d'eux s'avisa de lui dire, en regardant le groupe de la Vierge et des bienheureux : *Voi ci avete fatto un guazzeto di rane :* Vous nous avez fait là un plat de grenouilles. Quelque temps après, ces mêmes fabriciens voulaient faire couvrir de plâtre toute la coupole, et peut-être auraient-ils accompli cette profanation sans le Titien, qui se trouvait à Parme à cette époque, et qui leur dit en colère qu'alors même qu'ils la couvriraient d'or, ils ne pourraient pas la payer.

Avant d'entreprendre cette œuvre glorieuse, Corrége fit de longues et laborieuses études. Il existe encore de nombreux dessins qui prouvent combien de temps il laissa mûrir sa pensée, combien de fois il changea les attitudes de ses personnages, la disposition des groupes principaux. Le marquis Aldrovandi, de Bologne, conserve six esquisses de quelques figures de la coupole dans lesquelles on découvre d'importants changements tendant tous à obtenir l'unité d'effet. Le P. Resta assure qu'avant de peindre les apôtres et les prophètes, Corrége changea trois fois de pensée. Mariette rapporte que le cabinet de Crozat contenait dix dessins de la Vierge et douze du saint Jean-Baptiste. Il faut le reconnaître, si les hommes de génie arrivent à la perfection, ce n'est pas non plus sans travail et sans efforts. Croirons-nous après cela, sur le témoignage de Vedriani, que Corrége peignit la coupole d'après des figures modelées par Begarelli? Cette assertion se fonde sur ce qu'il serait impossible d'arriver à la vérité où Corrége est parvenu dans les effets de clair-obscur et dans le dessin des raccourcis sans avoir étudié les phénomènes de la lumière et le jeu des lignes sur des modèles en plâtre. Je crois bien que Corrége sut modeler des figures et qu'il se servit de ce moyen lorsque le souvenir de la nature venait à lui manquer ; je croirai bien encore, si l'on veut, que le Begarelli ait modelé, pour la coupole, quelques groupes d'après les dessins de Corrége ; mais cette fable absurde, qui ferait d'Allegri le metteur en œuvre de la pensée d'autrui, excitera toujours la pitié d'un homme de goût.

On conçoit aisément que Corrége, le peintre par excellence des femmes et des enfants, ait montré, dans les sujets tirés de la mythologie, une grâce toute païenne. Je ne connais rien de plus délicieux, de plus charmant de formes, d'un ton plus vrai, d'une touche plus moelleuse que l'*Amour désarmé par Vénus. Io se livrant à Jupiter, Danaé,* l'*Enlèvement de Ganymède* sont des morceaux dignes d'Apelles, le plus gracieux des peintres anciens. Mais le chef-d'œuvre du maître en ce genre, c'est la *Léda.* Dans un superbe paysage, au bord d'un lac ombragé de grands arbres, la femme de Tyndare se baigne avec ses compagnes. Trois cygnes se sont mêlés aux filles de la princesse : l'un d'eux caresse Léda assise sous un arbre ; l'autre s'approche d'une nymphe plus jeune, qui le repousse avec effroi ; le troisième s'enfuit à tire d'aile, et celle qu'il vient de quitter le suit d'un regard passionné. Dans cette page enchantée, Corrége a poussé l'expression à ses limites suprêmes : son tableau est en même temps un chef-d'œuvre par la composition, le dessin et la couleur, du moins au témoignage de Jules Romain, qui déclarait, en le regardant, n'avoir jamais vu de coloris plus admirable.

Au point où Corrége en était parvenu, on ne voit pas ce qu'une plus longue pratique de son art eût pu ajouter aux dons merveilleux qu'il possédait déjà. Les dernières œuvres que nous venons de citer — la *Madonna della Scodella*, peinte en 1528, d'après les conjectures de Pungileoni, la *Madeleine* de Dresde, qui paraît avoir été achevée la même année, la coupole de Parme enfin qu'on sait avoir été terminée en 1530 — nous montrent le Corrége dans la plénitude de son génie, dans l'épanouissement complet de ses qualités viriles ou charmantes. Eût-il fait un pas de plus dans cette voie glorieuse? nul ne le sait. Et pourtant, Corrége n'avait que trente-six ans alors, et de longs jours lui paraissaient encore réservés. Mais il était dit que le grand maître ne connaîtrait ni les joies inquiètes d'une transformation progressive, ni les mélancolies de la décadence. A dater de 1530, nous voyons Allegri partager son temps entre Parme et Correggio peu à peu toutefois, il paraît ne plus quitter sa ville natale, et l'on serait tenté de croire que sa santé s'altère déjà et que les forces commencent à lui manquer. On ne trouve plus dès lors dans sa vie la trace d'aucun travail important; ou si, en ces années incertaines, les documents nous apprennent quelque chose, c'est que, chargé par le juriste Alberto Panciroli

de Reggio de peindre un retable pour l'autel de Saint-Augustin, Corrége, malade ou abattu, ne tint pas son engagement [1]. Mauvais présage si l'on songe à ce qu'était le vaillant artiste!... Et, en effet, le grand maître s'éteignait à Correggio, le 5 mars 1534, et le lendemain il était enterré dans l'église des Franciscains. Il avait à peine quarante ans.

Corrége ne laissait point d'élèves qui fussent dignes de lui succéder. Faut-il croire que, circonscrite dans le cercle étroit des environs de Parme et de Modène, sa renommée n'attira auprès de lui qu'un petit nombre d'enthousiastes? Faut-il supposer que les disciples de Corrége profitèrent mal de ses leçons, et prouvèrent une fois de plus que la grâce ne s'enseigne pas? Néanmoins, il n'est pas sans intérêt de connaître les noms des jeunes peintres qui approchèrent le Corrége, et qui, dans leur œuvre, si imparfaite qu'elle soit, rendirent de ses méthodes un bon témoignage. Nous avons déjà dit un mot de son fils Pomponio. Mais Pomponio Allegri, né en 1521, avait à peine treize ans lorsqu'il perdit son père, et ne put véritablement pas mettre à profit ses grands exemples. On sait peu de chose de sa vie, sinon qu'il travaillait encore en 1590, et que, bien qu'il ait été chargé de travaux importants, il demeura toujours un peintre secondaire. Mario Francesco Rondani, né vers la fin du quinzième siècle, et mort en 1548, aurait pu, mieux que tout autre, tirer parti des enseignements de Corrége, puisqu'il passe pour l'avoir aidé quelquefois dans ses grands ouvrages de décoration. Il reste de sa main, à Parme, des tableaux qui méritent qu'on les étudie, surtout sous le rapport de l'exécution. Quant à Francesco Cappelli, qui vécut pendant la première moitié du seizième siècle, il se fit le copiste, souvent habile, de son maître, et nous avons cité son tableau de *Saint Raymond*, que Lanzi, fin connaisseur pourtant, a pris pour un original de Corrége. On conserve à Sassuolo, patrie de Cappelli, une de ses compositions les plus importantes; une tradition ancienne, dont rien ne garantit d'ailleurs l'authenticité, veut que la figure de la Vierge ait été retouchée par Allegri lui-même. Toutefois, comme copiste de Corrége, Cappelli fut bien dépassé par Bernardino Gatti, celui qu'on a surnommé le *Soiaro*. Par la délicatesse expressive de ses figures, par la suavité de son coloris, par la justesse de son clair-obscur, il peut être regardé comme le plus fidèle des imitateurs du maître. Enfin, il nous reste à citer Antonio Bernieri, bien qu'il n'ait pas osé aborder la grande peinture. Né à Correggio en 1516, Bernieri put, dans sa première jeunesse, connaître son illustre compatriote et devint, grâce à lui, un miniaturiste des plus adroits. Il travailla à Rome et à Venise, et mourut en 1565, laissant un nom qui commence à s'éteindre aujourd'hui, mais qui n'en a pas moins brillé jadis d'un vif éclat.

En dehors de son atelier, et après sa mort, Corrége a eu des imitateurs plus ou moins heureux. Ses ouvrages ont été reproduits par une foule d'artistes assez habiles pour tromper l'œil des plus fins connaisseurs. Parmi ceux-là on compte Annibal Carrache, Baroche, Comodi, élève de Cigoli, et surtout Schedone, qui copia le *Saint Jérôme* avec un rare bonheur. Le nombre des productions d'Allegri paraît bien restreint si on le compare à l'immense quantité de tableaux laissés par ses deux rivaux et contemporains, Titien et Raphaël. Mais il ne faut pas oublier que Titien vécut un siècle entier, et que Corrége mourut à peine âgé de quarante ans. Les deux coupoles de Saint-Jean et de la cathédrale, œuvres immenses, l'occupèrent pendant près de dix années. Pour accomplir ces grands ouvrages, il n'eut pas comme Raphaël, une armée de disciples, des Jules Romain, des Jean d'Udine, des Fattore, sacrifiant leur talent au service de sa gloire. Il les entreprit et les acheva seul, et s'il se fit aider quelquefois par le Rondani, l'assistance d'un peintre aussi inférieur Corrége ne peut être considérée comme une collaboration.

Si les contemporains ne rendirent point à Corrége toute la justice due à son génie, la postérité n'a pas tardé à le placer à la tête des maîtres qui ont reculé les bornes de l'art. Nul peintre n'a excité des enthousiames plus sincères, des admirations plus passionnées. On ne peut l'aimer à demi. Nous avons cité les paroles d'Annibal Carrache et celles de Raphaël Mengs. L'Algarotti s'écriait en voyant le *Saint Jérôme* : O maître, c'est toi seul que j'aime! Si Corrége n'a pas eu de son vivant de disciples dignes de lui, ils se multiplièrent après sa mort. Vasari appelait avec raison le Parmesan « sa créature ». Guido Reni lui doit sa grâce, Lanfranc

[1] Le prix de ce travail lui avait été payé d'avance, et nous savons qu'après la mort d'Allegri, son père remboursa au mandataire de Panciroli la somme de 25 écus d'or qui avait été donnée à son fils pour l'exécution de ce tableau. (Vasari. VII, p. 111.)

l'audace de ses raccourcis. Les Carrache, le Dominiquin sont beaux surtout quand ils l'imitent, et notre Prud'hon emprunta de lui le goût des gracieuses allégories, la recherche des idées ingénieuses et délicates.

Ceux qui ont prétendu trouver des incorrections dans le dessin de Corrége seraient bien embarrassés de soutenir leur opinion devant les œuvres du maître. Ce qu'il y a de vrai, c'est que le dessin d'Allegri n'est pas toujours d'un goût assez pur, assez élevé. Il cherche la grâce, la variété, le pittoresque des attitudes et en abuse quelquefois. Ainsi, dans la coupole de Saint-Jean, on peut lui reprocher d'avoir donné à quelques-uns des apôtres un caractère de beauté qui conviendrait mieux à Narcisse ou à Endymion qu'aux saints envoyés



LA MADELEINE.

du Christ. La *Madeleine* pourrait faire l'objet d'une observation analogue. Il y a, dans ce beau corps amoureusement couché sur le gazon, plus d'élégance que de tristesse, plus de volupté que de repentir. La Madeleine d'Allegri a aimé, elle aime encore, c'est la moins convertie des pécheresses, la plus adorable des pénitentes. Quoique plus sévères par le type, ses Vierges sont avant tout tendres et charmantes, ses Martyres ont parfois sur les lèvres des sourires un peu mondains. Tel est le défaut de Corrége. Inspiré par la riante antiquité, il n'aurait produit que des chefs-d'œuvre. « Le Corrége, quand il excelle, est un peintre digne d'Athènes, disait Diderot; Apelles l'aurait appelé son fils. » J'accorderai encore à ceux qui aiment la critique, que Corrége a employé les raccourcis de bas en haut dans des tableaux de chevalet où ils peuvent passer pour inutiles, ce qui contribue sans doute à rendre ses compositions moins simples et moins naturelles;

mais tout cela ne prouve pas qu'il fut inhabile dans le dessin. Il y a même une contradiction frappante à avouer que personne n'a poussé plus loin que Corrége les illusions du clair-obscur en l'accusant d'incorrection dans l'expression des formes. Est-ce que le dessin consiste exclusivement dans le tracé des contours? Obtenir le relief des objets en dégradant admirablement les demi-teintes, en rendant les oppositions d'ombre et de lumière, n'est-ce-pas dessiner?

Quant au clair-obscur de Corrége, nous croyons en avoir assez dit pour n'avoir pas besoin d'y revenir. Il a porté cette partie de l'art à une telle perfection que les autres peintres ne peuvent lui être comparés. Non-seulement il a imité la nature dans les effets variés de la lumière sur les corps avec une vérité prodigieuse, mais, après avoir étudié ses phénomènes dans leur réalité la plus sincère, il a fait davantage, car il les a exprimés dans leur singularité émouvante et presque dans leur magie : plein d'audace, parce qu'il était plein de science, Allegri s'est servi du clair-obscur dans ses vastes compositions, pour produire des contrastes surprenants de grandeur, de mystère et de mouvement.

Comme coloriste, Corrége n'est peut-être pas aussi vrai, aussi puissant que Titien, mais n'a-t-il pas plus de charme, plus de brillant, plus de poésie? « Il se rapproche, dit Lanzi, de Giorgione, pour l'empâtement de ses couleurs, et de Titien pour le ton. » Toutefois, à l'égard de la dégradation, Mengs le juge encore plus habile. Il est certain que personne n'a mis plus de finesse dans les demi-teintes, et plus de légèreté dans les ombres que Corrége. C'est par cette délicatesse de pinceau qu'il arrivait à rendre si merveilleusement la peau transparente et satinée des femmes. L'*Antiope* nous en fournit un exemple admirable. Ce beau corps entièrement nu, en pleine lumière, paraît d'abord du même ton; mais si l'on s'en approche, pour voir comment est produit ce raccourci des pieds à la tête, on aperçoit sous cette espèce de glace brillante, dont Allegri seul a possédé le secret, une foule de demi-teintes qui donnent le relief aux belles formes de cette jeune nymphe. Ce corps est si éclatant qu'il semble rayonner la lumière, et l'on comprend, en le voyant, cette observation de Lanzi : « Lorsque le soir, la chute du jour fait perdre aux autres peintures une partie de leur vigueur, celles de Corrége prennent en quelque sorte de la force et semblent, comme le phosphore, triompher de l'obscurité de la nuit. »

Les procédés de Corrége ont été l'objet de longues recherches; mais les disputes des savants n'ont pas répandu beaucoup de clarté sur cette question. Corrége n'est pas, comme Rubens, un praticien par excellence pour lequel la peinture consiste surtout dans le maniement du pinceau; c'est un grand artiste, un vrai poëte qui ne peint pas pour peindre, mais pour exprimer des idées et des sentiments. Dans les hommes de cette espèce, la pensée et la forme sont liées si intimement qu'on ne peut les séparer. Si Corrége est un peintre dont le pinceau a des douceurs, des délicatesses incomparables; si ses lumières ont un éclat radieux qui illumine le regard; si ses chairs sont d'une splendeur, d'une transparence idéales, ce n'est pas précisément parce qu'il s'était fait des recettes, des pratiques inconnues des autres peintres : il les voyait ainsi quand le feu de l'inspiration échauffait sa pensée, et sa main obéissait sans effort à son caprice toujours heureux. Dans tous les arts, les hommes les plus puissants n'ont point de procédés. Le grand style ne consiste pas dans un arrangement savamment calculé des mots, des figures, des périodes, c'est la forme naturelle des grandes pensées. Les instruments sont les mêmes pour tout le monde : pour apprendre à les manier avec génie, il faut en avoir. Ce serait d'ailleurs diminuer Corrége, ce serait, en quelque sorte, le faire déchoir du rang élevé qu'il occupe, que de pousser plus avant cette recherche puérile et de subordonner à l'emploi plus ou moins habile d'un procédé matériel d'exécution, le secret de son originalité, la raison cachée de son charme irrésistible. Corrége est délicat et viril; il est exquis et il est fort. Inépuisable dans ses inventions ingénieuses, grandiose toutes les fois qu'il a voulu l'être, toujours moderne, toujours nouveau dans ses souriantes mythologies, il a donné de la tendresse aux types religieux; il a ajouté aux symboles antiques la séduction d'une jeunesse immortelle. Véritable poëte de la Renaissance italienne par le charme souverain de sa fantaisie, il reste, par la douce émotion de son cœur, un homme de tous les pays et de tous les temps. D'autres peut-être ont été plus majestueux et plus austères; nul n'a mieux exprimé la beauté dans son sourire, la vie dans sa grâce.

PAUL ROCHERY.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Corrége occupe une si grande place dans l'histoire de l'art italien, les productions de son génie éveillent dans l'esprit de tous les connaisseurs une admiration si profonde qu'on aimerait à savoir dans les plus minces détails tout ce qui concerne sa vie, tout ce qui se rattache à son œuvre. La curiosité de l'érudition moderne s'est évertuée dans cette double direction; mais en l'absence de documents contemporains, son effort n'a pas toujours été aussi heureux qu'il était sincère : bien des points restent donc obscurs dans la biographie de Corrége, et c'est à peine s'il est possible de raconter avec quelque certitude l'histoire de ses plus célèbres tableaux.

Nous avons décrit les grandes fresques d'Allegri à Parme : la chambre du monastère de Saint-Paul, les peintures de la cathédrale, et la coupole de l'église Saint-Jean, qui a été gravée en 1700 par J.-M. Giovannini. On sait aussi qu'un artiste moderne, Paolo Toschi, doit la meilleure part de sa renommée aux belles reproductions qu'il a faites, par les procédés de la gravure en couleur, des grandes fresques du dôme de Parme.

Quant aux tableaux de Corrége, ils sont aujourd'hui dispersés dans les divers musées de l'Europe et dans les collections princières. Sans prétendre en donner le catalogue complet, nous en avons dressé la liste suivante :

Musée du Louvre. — *Mariage mystique de sainte Catherine*. Ce tableau, cité par Vasari, appartenait au seizième siècle à un ami de Corrége, le médecin Grilenzoni; l'historien des peintres italiens, qui le vit à Modène, nous apprend que Girolamo Carpi en a fait une copie excellente. Après avoir décoré le cabinet de la comtesse de S. Fiora, cette peinture passa chez le cardinal Sforza, qui la possédait en 1614, et ensuite chez le cardinal Barberini qui en fit don à Mazarin. Louis XIV l'acquit des héritiers du cardinal en 1661. Ce tableau a été gravé par Étienne Picard, Bernardino Capitelli, Lorichon, Giovanni Folo et Duthé. Le sujet du *Mariage de sainte Catherine* avait inspiré à Corrége une autre composition que nous aurons à signaler au musée de Naples.

Le *Sommeil d'Antiope*. Ce chef-d'œuvre a longtemps fait partie de la galerie du duc de Mantoue. Acheté d'abord par Charles Ier, il passa ensuite dans le cabinet de Jabach, puis dans celui de Mazarin. Les héritiers du cardinal le vendirent à Louis XIV. Gravé par F. Basan, J. Godefroy, et par Auguste Blanchard (1857).

La *Vertu victorieuse des Vices* — *L'Homme sensuel*. Ces deux peintures à la gouache ont appartenu successivement au duc de Mantoue, à Charles Ier et à Jabach, qui les vendit à Louis XIV. Elles ont été gravées par Etienne Picard le Romain, la première en 1672, la seconde en 1676.

Le Louvre possède aussi plusieurs beaux dessins de Corrége, entre autres la première pensée de la *Madone à l'Écuelle*, celle d'un des pendentifs de la coupole de l'église Saint-Jean, etc.

Londres, National Gallery. — *Mercure instruisant Cupidon en présence de Vénus*. Ce tableau, qui a dû être autrefois un des chefs-d'œuvre de Corrége, a subi des restaurations qui en ont profondément altéré le caractère. Acquis par Charles Ier avec la collection du duc de Mantoue (1630), il appartint ensuite au duc d'Albe Au commencement de ce siècle, on retrouve l'*Éducation de l'Amour* entre les mains de Godoï, prince de la Paix, et, en 1808, entre celles du roi Murat. Cette peinture appartenait au marquis de Londonderry lorsqu'elle fut achetée par le gouvernement anglais en 1834. Elle a été gravée par Arnold de Jode. Le Villain a aussi reproduit l'*Education de l'Amour* (1786), d'après une réplique — ou une copie? — qui faisait partie de la collection du duc d'Orléans et qui provenait du cabinet de la reine de Suède.

L'*Ecce Homo*. Ce tableau, qui est très-faible et dont l'authenticité a été souvent contestée, a appartenu dans l'origine au comte Prati, de Parme. A la fin du dix-huitième siècle, il était à Rome, au palais Colonna. Acheté par sir Simon Clarke et cédé au roi Murat, il fut acquis par le marquis de Londonderry, et fait partie de la Galerie Nationale depuis 1834. Gravé par Augustin Carrache, en 1587.

Sainte Famille. Cette composition est connue sous le nom de la *Vierge au panier*. On n'a aucun renseignement certain sur sa provenance. Le roi d'Espagne, Charles IV, la donna au prince de la Paix, qui ne la garda pas longtemps. Après avoir figuré dans la collection Lapeyrière, elle fut achetée, en 1825, par le gouvernement anglais. On sait qu'elle a été gravée par Diana Ghisi, Aquila, G. Faccioli et G. T. Doo.

Le *Christ au jardin des Oliviers*. Ce tableau n'est point authentique, et nous ne le citons que pour mémoire. Il provient du cabinet de M. Angerstein, et fut acheté pour la Galerie Nationale, en 1824. C'est une copie, ancienne mais faible, d'un beau tableau qui appartient aux héritiers du duc de Wellington. M. W. Burger y reconnaît la main d'un maître flamand. (*Trésors d'art*, 1857, p. 91.)

Têtes et figures. Ces études ont appartenu à la reine de Suède et ensuite au duc d'Orléans. Vendues avec la collection du prince, elles ont été achetées par M. Angerstein ; l'authenticité de ces peintures est des plus douteuses.

Cabinet du feu duc de Wellington, a Aspley-House. — Le *Christ au jardin des Oliviers*. Ce précieux morceau est le type original de la copie signalée plus haut parmi les Corrége de la National Gallery. Scanelli prétend que Corrége avait peint ce petit tableau pour un *farmacista* auquel il devait quatre ou cinq écus. Il appartenait au comte Visconti lorsque Philippe IV le fit acheter. Le duc de Wellington le rapporta d'Espagne à la suite des guerres de l'Empire. Il a été gravé par Volpato (1773) et par Samuel Cousins.

Cabinet de la duchesse de Sutherland, a Stafford-House. — *Un cheval et un âne avec leurs conducteurs*. Ce tableau, qui provient de la collection du duc d'Orléans, est décrit par Dubois de Saint-Gelais : il avait appartenu à la reine de Suède.

Cabinet de lord Ward. — *Têtes d'anges*. Fragments admirables de la fresque de l'église Saint-Jean, à Parme, qui fut détruite en partie au dix-huitième siècle.

Cabinet de lord Carlisle. — *La Vierge et l'enfant Jésus*. Panneau ovale de 3 pouces de haut sur 4 de large.

Musée de Berlin. — *Jupiter et Io*. Ce tableau a appartenu à la reine de Suède, à don Livio Odescalchi et au duc d'Orléans. Dans un accès de ridicule pruderie, le fils du Régent le coupa en morceaux et en fit ensuite cadeau à Charles Coypel, qui essaya de le restaurer. A sa vente, il fut acquis par le roi de Prusse. La tête de l'*Io* a été repeinte par Prud'hon. Gravé par G. Duchange en 1705, par Desrochers et par Bartolozzi.

Léda. Donné à Charles-Quint par Frédéric de Mantoue, en 1530, ce tableau fut transporté à Prague, et ensuite à Stockholm. La reine Christine l'emporta à Rome, et il passa du cabinet Odescalchi dans celui du Régent. Le fils de ce prince traita la *Léda* comme il avait traité l'*Io*. Restauré d'une manière assez maladroite, ce tableau figura dans les ventes Coypel et Pasquier, et fut acquis par le roi de Prusse. La tête de la *Léda* a été refaite par Schlesinger. — Gravé par Duchange en 1714.

Musée de Munich. — *La Vierge et l'Enfant avec saint Ildefonse et saint Jérôme*. Ce tableau est cité comme l'une des belles œuvres du maître.

La Vierge glorieuse. La Vierge apparaît à un donateur qui l'invoque, avec l'assistance de saint Jérôme et de saint Jacques

Tête d'ange. Fragment d'une fresque.

L'Amour lisant, esquisse sur papier. C'est la figure de Cupidon du tableau de l'*Éducation de l'Amour*.

Ecce Homo. Demi-figure sur bois. Peinture douteuse.

Tête de jeune faune. Esquisse sur papier.

Musée de Vienne. — *L'Enlèvement de Ganymède*. Ganymède est enlevé dans les airs par l'aigle de Jupiter : un beau chien, les yeux tournés vers son jeune maître, pousse des hurlements plaintifs. Gravé par Eissner.

Jupiter et Io. Ce tableau, qui est en mauvais état, passe pour une répétition originale de celui du musée de Berlin.

Musée de Dresde. — *La Madeleine au désert* (tableau sur cuivre). Ce chef-d'œuvre a longtemps fait partie de la collection du duc de Modène. Le président de Brosses, qui vit cette peinture en 1740, rapporte qu'on la tenait alors « infixée dans le mur et cachée dans une petite armoire, » car, ajoute-t-il, « elle est fort portative et délicieuse à voler. » — Gravé par Longhi, les frères Niquet et C. Rahl.

La *Nativité* ou la *Nuit*. Au temps de Vasari, ce tableau était placé à l'église Saint-Prosper, de Reggio, et il y demeura jusqu'en 1640. Il entra alors dans la collection du duc de Modène. Il a été gravé par Joseph Mitelli et par Surrugue.

Saint Sébastien. Peint pour la confrérie de Saint-Sébastien, à Modène.

Saint George. La Vierge, assise sur un trône avec l'enfant Jésus, est accompagnée de saint George, saint Géminien, saint Jean-Baptiste et saint Pierre, martyr.

Saint François. Cette composition célèbre avait été exécutée en 1514 pour les Franciscains de Correggio, qui la conservèrent jusqu'en 1638. Elle provient de la galerie du duc de Modène, et porte la signature suivante : *Antonius de Allegris, p.*

Portrait du docteur Grilenzoni. D'après une note manuscrite de Mariette, ce personnage était le médecin et l'ami de Corrége. Ce portrait a été gravé par Tanjé en 1755.

Les divers tableaux que nous venons d'indiquer furent vendus par François III, duc de Modène, à Auguste III, électeur de Saxe et roi de Pologne.

Musée de Saint-Pétersbourg. — *Mariage de Sainte Catherine*. Raphaël Mengs cite ce tableau comme appartenant de son temps au comte de Bruhl, premier ministre d'Auguste III. On lisait autrefois sur le revers du panneau l'inscription suivante : *Laus Deo! per donna Matilda d'Este. Antonio Licto da Correggio fece il presente quadretto per sua divozione, anno* 1517. Mais cette inscription paraît avoir été ajoutée par une main moderne. Il est certain qu'en 1517, aucune des princesses de la maison d'Este ne portait le nom de Mathilde.

Deux groupes d'enfants. Études.

Musée de Madrid. — *Jésus-Christ et la Madeleine*. Ce tableau, que Vasari mentionne avec éloge, a été déplorablement retouché, mais il n'en est pas moins authentique et admirable. Il a appartenu d'abord à la famille Ercolani, de Bologne, et ensuite au cardinal Aldobrandini. Transporté en Espagne, il a longtemps figuré à l'Escurial.

Musée de Parme. — *Le Christ portant sa croix*. Ce tableau passe pour l'un des premiers ouvrages de Corrége.

La Déposition de Croix. Au dix-huitième siècle, cette composition était placée à l'église Saint-Jean. Elle est mentionnée par l'abbé Richard, en 1769. On sait qu'elle a pendant quelque temps figuré au Louvre.

Le Martyre de saint Placide et de sainte Flavie. (Idem).

Saint Jérôme. La Vierge tient sur ses genoux l'enfant divin, auquel Madeleine baise les pieds. Saint Jérôme et un ange entourent le groupe principal. D'après les annotateurs de Vasari, ce tableau aurait été peint en 1523, pour Briseide Colla, veuve d'un gentilhomme parmesan nommé Bergonzi. Légué par cette dame à l'église de San-Antonio, il y resta jusqu'en 1749. Le duc de Parme le fit transporter dans son palais et en fit ensuite présent à l'Académie. Il a été apporté en France à la suite des guerres de la République, et on a pu le voir au Louvre jusqu'en 1815. Gravé par Augustin Carrache (1586), par Strange, par Gandolfi. Bartolozzi en avait commencé une estampe, qui a été terminée par Muller.

La *Vierge à l'Écuelle (Madonna della Scodella)*. Le sujet véritable du tableau connu sous ce titre est une Fuite en Égypte. Corrége l'exécuta vers 1528 pour l'église du Saint-Sépulcre, où il était encore en 1769.

Musée de Florence — La *Vierge en Egypte*. Ce petit tableau avait été peint pour les Franciscains de Parme, qui le payèrent cent ducats.

La *Vierge adorant l'enfant Jésus*, œuvre charmante donnée par un duc de Mantoue à Cosme II de Médicis.

La *Tête de saint Jean-Baptiste dans un bassin*.

Tête d'enfant, étude plus grande que nature.

Rome-Vatican. — *Le Rédempteur*. Le Christ est assis sur l'arc en ciel au milieu des anges. On assure que ce tableau a été peint pour l'église de Correggio. Il provient de la galerie Marescalchi, de Bologne. Peinture contestée.

Galerie Borghèse. — *Danaé*. Ce tableau, qui a été gravé par Desrochers, appartenait, au commencement du dix-huitième siècle, à don Livio Odescalchi. Il a fait partie de la Galerie du duc d'Orléans et de celle de Henri Hope. Une répétition, qui passait pour originale, se trouvait en 1786, à Livourne, chez le consul d'Angleterre, M. J. Udny. Il nous en reste une estampe par Louis Cunégo.

Palais Doria. — *La Vertu entre les Sciences*, esquisse.

Musée de Naples. — *La Vierge et l'enfant Jésus*, ébauche.

La Madonna del Consiglio ou *della Zingarella*.

Agar dans le désert.

Mariage de sainte Catherine. Ce tableau n'est pas une replique de la *Sainte Catherine* du Louvre. C'est le même sujet traité différemment et avec une délicatesse infinie. Cette peinture a fait partie de la collection du palais Farnèse. Elle a été gravée, en 1620, par Mercati; en 1772, par Antoine Capellan, et, de nos jours, par G. Felsing.

Vente du prince de Carignan (1742). *Sainte Famille*. 2,850 livres.

Vente Coypel (1752). *Io et Jupiter*. 5,602 livres.

Léda. Tableau coupé en trois morceaux. 16,050 livres.

Vente Pasquier (1755). *Léda*. 21,060 livres, pour le roi de Prusse.

Vente du duc de Tallard (1756). *Une femme à mi-corps, de profil, tenant un livre*. 3,601 livres.

Vente Jullienne (1767). *Une femme couchée et endormie*. 2,400 livres. — Revendue 3,000 livres chez M. de Vaudreuil en 1784 et 2,200 livres seulement à la vente Lebrun en 1791.

Vente du prince de Conti (1777). *Sainte Catherine accompagnée de deux anges*. 3,750 livres.

Vente du duc d'Orléans. (Londres 1798.) *La Madone et l'enfant Jésus*. 31,500 francs. (Galerie Bridgewater). *Danaé*, 26,250 francs. L'*Education de l'Amour*, 9,187 francs. *Noli me tangere*, 10,500 francs. *César Borgia*, 13,125 francs.

Vente Lebrun (1810). *Sainte Agnès et Sainte Catherine*, deux têtes, 3,301 francs.

Vente Erard (1832). L'*Education de l'Amour*. Répétition ou ancienne copie du tableau de la National Gallery, 10,000 fr. — *Vénus caressant l'Amour*, 5,000 francs.

IMP. GÉRARD ET Cie, 2, RUE DAMIETTE.



École Italienne. *Tableaux religieux.*

FRANCESCO MAZZUOLI OU MAZZOLA
DIT IL PARMEGIANINO

NÉ EN 1504. — MORT EN 1540.


PAQUIER.D. PARMESAN.P. DUPRÉ.S.

On peut comparer la carrière que les arts du dessin ont fournie, depuis leur naissance ou leur renaissance jusqu'à leur déclin, à l'existence d'un homme qui a parcouru toutes les phases de la vie et qui, après avoir été naïf dans son enfance, amoureux dans sa jeunesse, fier et fort dans son âge mûr, après avoir possédé dans sa plénitude la santé morale et physique, et, arrivé à l'époque de transition qui doit le conduire doucement à la vieillesse, tend à reconquérir la grâce de ses jeunes années, songe à plaire au lieu d'imposer, et incline à une politesse qui frise l'affectation, jusqu'au moment où il devra retomber en enfance, et finir avec l'espoir de renaître. C'est l'histoire de la peinture moderne. Fatalement elle a passé par les périodes qu'avait traversées l'art antique. Après le beau pur sont venues la recherche de la grâce ou plutôt de l'élégance, la tendance au joli, la coquetterie, l'envie de séduire. Or, ce commencement de maniérisme encore aimable, personne ne l'a mieux représenté que Francesco Mazzuoli ou Mazzola, dit en italien il Parmegianino, en français, le Parmesan, parce qu'il était originaire de Parme.

Vasari était bien informé quand il dit que Mazzuoli naquit en 1504, car cette année correspond, suivant

la computation commune, à l'année 1503, qui est celle où le Parmesan était né, en effet, le 11 janvier, au dire de son biographe le père Affò [1]. Francesco, dès sa plus tendre enfance, perdit son père, qui s'appelait Filippo Mazzola, et qui portait le surnom *dall'erbette*. Filippo était peintre. On connaît de lui, à San Giovanni de Parme, un *Baptême du Christ* environné d'anges, et au musée de Berlin, une *Madone au baldaquin*, entre sainte Catherine et sainte Claire agenouillées; plus un *Portrait d'homme* en habit pourpre foncé et en bonnet noir, tenant une paire de gants dans une main, un papier dans l'autre.

A la mort de Filippo, ses deux frères, Michele et Pier Ilario, recueillirent leur jeune neveu et prirent le plus grand soin de son éducation. Celui-ci n'eut pas plutôt une plume à la main pour apprendre à écrire, qu'il se mit à griffonner des dessins tout à fait surprenants, si bien que son maître d'écriture, frappé des gentillesses, encore enfantines, de ce naissant génie, conseilla aux deux oncles d'appliquer leur neveu à l'étude du dessin pour en faire plus tard un peintre [2]. Michele et Pier Ilario, qui étaient peintres eux-mêmes, se laissèrent persuader sans peine, et ils apprirent ou firent apprendre le dessin à Francesco; mais voyant son ardeur extrême pour ce genre d'étude, et craignant que l'excès du travail ne nuisît à sa constitution en fatiguant sa jeunesse, ils se crurent obligés de retenir son zèle tout en favorisant ses goûts naturels. Les choses allèrent si bien et si vite, qu'à l'âge de dix-huit ans (Vasari dit seize ans), Francesco Mazzuoli, sachant déjà non-seulement dessiner à merveille, mais encore manier le pinceau, peignit de son invention un *Saint Jean-Baptiste baptisant le Christ*, et sut mener à bonne fin son tableau, au grand étonnement de tous les connaisseurs et de ses maîtres.

Ce tableau, qui fut fait pour la famille Garbazza, avait été placé d'abord dans l'église della Nunziata, mais cette église ayant été détruite en 1546, l'œuvre du Parmegianino fut transportée dans l'église des Frati de' Zoccoli, *in capo di ponte;* elle passa ensuite dans la maison Boscoli et de là chez les comtes San Vitali, où elle se trouvait encore il y a quinze ou seize ans.

Cependant, Francesco Mazzola, non content du succès de son ouvrage, voulut s'essayer à la fresque, et il s'essaya, en effet, dans une chapelle de l'église Saint-Jean l'évangéliste appartenant aux Bénédictins, et ce genre de peinture lui ayant réussi à souhait, il peignit, selon Vasari, jusqu'à sept chapelles de cette église. Mais le père Affò, rectifiant sur ce point l'illustre biographe, ne désigne comme peintes par le Parmesan que deux chapelles, les premières à main gauche en entrant dans l'église. Ces fresques représentent, l'une le Martyre de sainte Agathe, l'autre sainte Lucie et sainte Apollonie avec saint Second qui dompte un cheval fougueux; elles furent peintes en 1522, quand le Parmegianino n'avait encore que dix-huit ans. Une autre erreur de Vasari, sans grande importance toutefois, est de n'avoir pas mis à leur date quelques peintures en détrempe, exécutées par Francesco, non pas après, mais avant les susdites fresques, à la Viadana, dans le duché de Mantoue. Le jeune artiste, alors âgé de seize ans (1520), avait été envoyé par ses oncles chez un de ses cousins, Girolamo di Michele Mazzuoli, peintre et jeune garçon comme lui, pour y passer le temps que durerait la guerre dont le territoire de Parme était alors le théâtre, car Léon X voulant recouvrer Parme et Plaisance qui lui avaient été enlevées par François 1[er], vainqueur à Marignan, faisait assiéger ces deux villes par une armée sous les ordres de Prospero Colonna.

Le temps de son séjour à Viadana, le Parmesan l'employa à peindre un *Saint François recevant les stigmates* dans l'église des Frati de' Zoccoli et un *Mariage de sainte Catherine* pour l'église Saint-Pierre. On ne connaît aujourd'hui ces peintures que par la mention que Vasari en a faite, en disant qu'elles étaient l'ouvrage, non pas d'un commençant ni d'un homme, mais d'un maître arrivé à la maturité de sa force : *nè creda niuno che queste siano opere da principiante e giovane, ma da maestro e vecchio.* La guerre finie et Parme rentrée en la possession du pape, le Parmegianino revint auprès de ses oncles, et il peignit un

[1] *Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola, detto il Parmegianino.* Parma, Carmignani, 1784, in-8°.

[2] Dopo, essendo alquanto cresciuto, tosto che ebbe la penna in mano per imparare a scrivere, cominciò, spinto dalla natura, che l'avea fatto nascere al disegno, a far cose in quello maravigliose. Di che accortosi il maestro che gl' insegnava a scrivere, vedendo dove col tempo poteva arrivare il spirito del fanciullo, persuase ai zii di quello, che lo facessero attendere al disegno e alla pittura. *Vasari.*

tableau de dévotion qui se conserve aujourd'hui dans la galerie ducale. C'est une Madone avec l'Enfant, entre saint Jérôme et le bienheureux Bernardino da Feltro, celui-ci sous les traits du donateur, dont la ressemblance était vivante et parlante. Il n'y manque que le souffle, dit encore Vasari.

Déjà maître à dix-neuf ans, le Parmesan se sentait fortement attiré à Rome par la renommée de deux maîtres bien autrement grands que lui : Raphaël et Michel-Ange ; Raphaël qui venait de mourir pleuré par toute l'Italie, et Michel-Ange qui, plein de vie encore et à l'apogée de son génie, travaillait



MOÏSE.

au *Jugement dernier*, dans la chapelle Sixtine. Francesco s'ouvrit à ses oncles du violent désir qu'il avait de voir Rome, et ce désir, loin de les étonner, leur parut naturel et même louable, mais ils ne donnèrent leur assentiment qu'à la condition que Francesco porterait avec lui, dans son voyage, quelque morceau de sa main, assez remarquable pour lui ouvrir la porte des princes et des prélats romains, et se faire bien venir des grands artistes qu'il allait admirer. Le Parmesan, là-dessus, se mit à l'œuvre et peignit deux petits tableaux, plus un grand, qui représentait une Vierge dont l'Enfant prend des fruits dans le sein d'un ange, et un vieillard aux bras décharnés et velus, peint à ravir, le tout d'une belle couleur, *vagamente colorito*. Ensuite, curieux de pénétrer le plus avant que possible dans les subtilités et les difficultés de son art, il se mit à peindre son portrait en se regardant à un de ces

miroirs grossissants dont se servent les barbiers, et remarquant alors les bizarreries optiques produites par la forme du verre, la torsion des poutres du plafond, la déformation et la fuite monstrueuse des portes, des fenêtres, des meubles et de toutes les parties de l'architecture, il lui prit fantaisie d'imiter scrupuleusement les singularités de ce spectacle. Il fit pour cela fabriquer au tour une boule en bois de la grandeur du miroir, et après en avoir coupé un segment, il prit plaisir à peindre tout ce qu'il voyait dans le verre, à commencer par sa propre image : non-seulement il la reproduisit d'une ressemblance criante, mais comme les objets grandissent à mesure qu'ils approchent du verre et diminuent à mesure qu'ils s'en éloignent, il imita entre autres choses sa main dessinant, sa main grandie, et il sut l'exprimer avec une vérité saisissante. Charmant de figure, et plutôt semblable à un ange qu'à un homme (c'est toujours Vasari qui parle), Francesco poussa au dernier point l'illusion que sa peinture devait produire ; il rendit merveilleusement et, pour ainsi dire, littéralement, le luisant du verre, les effets les plus ténus de la lumière, des ombres et des reflets, et il mit fin à son travail de manière à jeter dans la surprise et le ravissement tous ceux qui le virent. Le portrait peint de la sorte et les trois tableaux furent enfermés dans une caisse, et ainsi approvisionné de ce qui prouvait son rare talent, il partit pour Rome, accompagné d'un de ses oncles.

A son arrivée, le Parmesan eut occasion de montrer ses tableaux, d'abord à monseigneur Matteo Giberti, dataire du Pape Clément VII, et ensuite au Pape lui-même, qui, voyant de tels ouvrages émanés d'un si jeune peintre, en demeura stupéfait. Après l'avoir comblé de faveurs et de louanges, Sa Sainteté annonça l'intention de lui donner à peindre, dans le Vatican, la salle des papes, *la Sala de' Pontifici*, autrement dite salle de l'appartement Borgia, dont la voûte était déjà décorée de stucs et de peintures en arabesques, par Jean d'Udine. Francesco, ayant offert ses tableaux au Pape, reçut en échange des cadeaux et des gracieusetés, et stimulé par les éloges qu'on lui prodiguait et par son ambition naturelle, il peignit une très-belle *Circoncision*, dans laquelle étaient surtout remarquables le choix et la conduite du clair-obscur. La scène était éclairée au moyen de trois lumières produisant un effet fantastique. Les principales figures paraissaient illuminées par l'éclat miraculeux émané du corps de l'Enfant ; les figures secondaires recevaient la clarté répandue par des torches allumées qu'agitaient des personnages montant les escaliers du temple et portant les offrandes du sacrifice ; enfin les dernières étaient vues aux lueurs de l'aurore qui se levait dans un charmant et profond paysage, accidenté de fabriques.

Le tableau, fini avec beaucoup de soin, l'artiste en fit présent au Saint-Père, qui garda celui-là pour lui, après avoir donné au cardinal Hippolyte de Médicis la Madone dont l'Enfant prend des fruits dans le sein d'un ange, et au poëte l'Arétin, son serviteur, le portrait du Parmesan peint d'après le miroir grossissant. « Il me souvient, dit Vasari, qu'étant tout jeune, je vis ce portrait à Arezzo, chez messire Pietro Aretino, où on le montrait comme une rareté à tous les étrangers de passage ; plus tard, je ne sais comment, il tomba entre les mains de Valerio Vicentino, célèbre graveur en cristaux, et maintenant il appartient au sculpteur vénitien Alessandro Vittoria, créature de Jacopo Sansovino[1]. »

Un artiste tel que le Parmesan ne pouvait pas se tromper sur ce qu'il avait à regarder de préférence dans Rome, en fait de peintures. Michel-Ange et Raphaël furent ses grandes admirations; il les étudia passionnément, mais sans pouvoir se défaire de sa propension naturelle au maniérisme. Les Romains, cependant, lui trouvaient une certaine ressemblance avec Raphaël, moins sans doute relativement à son style qu'à raison de sa physionomie avenante, de ses allures gracieuses et de sa politesse. Ils disaient que l'âme de Raphaël était passée dans le corps du Parmesan. Du reste, le moment était venu où un peintre comme lui devait plaire. Après avoir senti toute la grandeur de Michel-Ange, après avoir subi l'ascendant de son génie altier, de sa fière élégance, après avoir savouré la grâce mesurée, exquise, de Raphaël, on

[1] *Il ritratto dello specchio mi ricordò, io essendo giovinetto, aver veduto in Arezzo nella casa di esso Maser Pietro Aretino, dove era veduto dai forestieri che per quella città passavano, come cosa rara; questo capitò poi, non so come, alle mani di Valerio Vicentino, intagliatore di cristallo; ed oggi è appresso Alessandro Vittoria scultore in Vinezia e creato di Jacopo Sansovino.* Vasari. — Aujourd'hui ce portrait du Parmesan fait partie de la galerie du Belvédère, à Vienne.

était disposé à s'éprendre d'une grâce plus douce, plus familière, et c'était une agréable épice pour des connaisseurs blasés sur la perfection du grandiose et du beau que cette pointe d'afféterie qui distinguait les ouvrages du Parmesan. Les tableaux qu'on lui voyait faire étaient regardés comme des merveilles. La plupart devinrent par la suite la propriété du cardinal Hippolyte de Médicis. C'étaient une *Annonciation* peinte pour le compte d'Agnolo Céri ; une *Madone avec l'Enfant et saint Joseph*, qui appartenait à Luigi Gaddi, et dans laquelle figuraient de jolis petits anges, aimables par leurs airs de tête, et un portrait déclaré



LA VIERGE, L'ENFANT. SAINTE MARGUERITE (Musée du Louvre).

prodigieux, de Lorenzo Cibo, capitaine des gardes du Pape et très-bel homme. On disait que ce portrait de Cibo était peint avec de la chair et vivant. « *Che non lo ritraesse, ma lo facesse di carne e vivo.* »

Le peintre de Parme n'avait pas encore vingt-quatre ans, et déjà il avait séduit tout le monde à Rome, si bien qu'on lui demandait des peintures à transporter en d'autres villes d'Italie. C'est ainsi que Maria Buffalina lui commanda un grand tableau dont elle voulait orner la chapelle de sa famille dans l'église San Salvatore in Lauro, à Città di Castello. Le tableau que le Parmesan peignit pour cette dame est justement la *Vision de saint Jérôme* que nous avons vue tant de fois à Londres, dans la National Gallery, et qui fut gravée, au seizième siècle, par Giulio Bonasone. Il représente, dans le haut, une Vierge à la taille

svelte ayant devant elle l'enfant Jésus, non plus bambin, mais presque adolescent, qui s'appuie sur les genoux de sa mère, en tenant un livre qu'il ne lit plus. La partie inférieure de la composition est remplie par deux figures colossales de saint Jean-Baptiste et de saint Jérôme. Le premier, un genou en terre, lève la main et montre du doigt le jeune Dieu dont il est, lui, le précurseur. Saint Jérôme, vu en raccourci, est étendu par terre et endormi du sommeil dans lequel lui apparaît l'image rêvée qui est le sujet du tableau.

Considérée dans sa partie supérieure, la *Vision de saint Jérôme* a quelque chose de magistral et de superbe. Jésus, qui n'est plus un enfant, a des formes juvéniles, mais ressenties et herculéennes, avec une aisance de mouvements et une certaine fierté, renouvelée de Michel-Ange. C'est en somme un beau groupe et qui a un accent de nouveauté, malgré le style qu'il rappelle d'un peu loin. Mais la figure de saint Jean-Baptiste, tordue, disloquée, déhanchée, dépare la partie inférieure de la composition. Le corps nu de l'anachorète, dans son raccourci voulu et recherché, ne produit pas d'autre impression que celle d'un tour de force exécuté par un dessinateur jaloux de montrer son savoir. Il faut reconnaître aussi que la toile n'est pas suffisamment remplie et que l'exécution délayée et creuse du Parmesan contribue à l'aspect de vacuité que présente l'ensemble de cette peinture, trop grande, et plus propre à mettre en relief les défauts du peintre que ses qualités.

Vasari, et après lui le père Affò, racontent, au sujet de la *Vision de saint Jérôme*, que le Parmesan la peignit à Rome, en l'année 1527, et qu'il était occupé à y mettre la dernière main, lorsque les Impériaux, sous les ordres du connétable de Bourbon, prirent d'assaut la ville et la saccagèrent. Lui, pendant que les soldats allemands faisaient de Rome une proie et une ruine, il n'avait pas quitté sa palette et il était absorbé par son travail, comme s'il n'eût rien entendu, ni le bruit du canon, ni le tumulte du siége, ni le cri des assiégeants victorieux et des habitants en fuite, à ce point que les Tudesques ayant envahi sa demeure et le surprenant à son chevalet, furent saisis d'admiration et d'étonnement par la beauté des figures et par la sérénité de l'artiste, en train de les finir. L'on peut croire que parmi ceux qui commandaient, il se trouva quelque galant homme, ou bien quelque amateur de peinture, puisqu'on laissa le peintre poursuivre paisiblement son labeur, et qu'on le mit même à l'abri de toute injure. Mansuétude d'autant plus mémorable que, dans ce moment même, comme nous le disions, les Impériaux, ivres de victoire, mettaient tout à feu et à sang. Cette histoire, complaisamment arrangée peut-être, rappelle en tout cas la sublime distraction d'Archimède, le jour de la prise de Syracuse, et la tranquillité héroïque de Protogènes, lors du sac de la ville de Rhodes par les soldats de Démétrius Poliorcète. Toujours est-il que la *Vision de saint Jérôme* fut préservée de tout dommage, puisqu'elle est aujourd'hui à Londres, dans la National Gallery.

Qu'on ait regardé Francesco Mazzola comme un élève du Corrége, cela n'est pas étonnant, car l'imitation de ce maître est flagrante dans le tableau même dont nous parlons, mais seulement, il est vrai, dans les figures de la partie inférieure, notamment dans celle si tourmentée de saint Jean-Baptiste. Du reste, que le Parmesan ait été le disciple ou simplement l'imitateur de son compatriote, il est incontestable, de toute manière, qu'il a subi son influence. J'ajoute qu'il a imité ce grand maître principalement dans ses défauts, et qu'en somme, ce qu'il y a de mieux en lui, Parmesan, procède plutôt de Michel-Ange. La Vierge et l'Enfant, par exemple, dans cette même *Vision de saint Jérôme,* ont une allure, une sveltesse, une fierté, dont la provenance michel-angesque est évidente. Corrége est gracieux, mais ses figures sont courtes et abondamment vêtues de chair, tandis que celles du Parmesan sont longues et le paraissent d'autant plus, qu'il affecte, comme le grand maître florentin, de leur donner des têtes petites, un col très-haut, des mains déliées et fines, des doigts allongés. Tout cela trahit chez le Parmesan l'envie constante de plaire par une certaine aristocratie de formes, qui est plutôt empruntée des idées convenues que tirée de la nature elle-même, dont les proportions parfaites sont plus mesurées. La nature, le Mazzola croyait la savoir par cœur, et de bonne heure il cessa de la consulter. Je n'en veux pour preuve que ses dessins. Soit qu'il les crayonne à la sanguine, soit qu'il les écrive d'une plume

légère, les dessins du Parmesan sont faits presque toujours de pratique et d'idée. Ce sont de continuels essais pour atteindre à la grâce. La même attitude, le même mouvement, sont tâtés, ébauchés, cherchés à plusieurs reprises, jusqu'à ce que l'artiste ait trouvé ce mouvement ou cette attitude bien conforme à l'idéal qu'il poursuit. Rien de plus charmant, du reste, que ces croquis légers, étincelants d'esprit, et qui ont été si bien gravés à l'eau-forte par le comte de Caylus. On sent bien que le peintre a un modèle, mais ce modèle ne pose que devant les yeux de sa pensée. C'est d'après ce modèle préconçu qu'il corrige



SAINTE CATHERINE.

ce que peut avoir de vulgaire la nature, qu'il connaît aussi par cœur. Si elle offre des proportions ramassées et fortes, il les étire, pour leur imprimer par la sveltesse un caractère d'élégance. Si elle n'est pas assez flexible à son gré, il lui fait doucement violence. Il pétrit les articulations, rompt les jointures, assouplit les membres, de façon que les corps puissent exécuter des mouvements qui paraîtraient difficiles et forcés sous une autre main que la sienne. En effet, dans ses traits de plume qui effleurent le papier, dans ses coups de crayon qui courent sans presque toucher terre, il n'y a jamais rien de pénible. Ses gestes maniérés sont faciles et sa pantomime est si aisée qu'elle semble naturelle. Ses figures se tordent, mais sans trop inquiéter le regard; elles se tourmentent, mais sans effet apparent. On croit voir des divinités de l'Olympe qui, descendues sur la terre, se donnent des grâces humaines, et font avec une auguste désinvolture les mouvements que peuvent engendrer la vie et les passions de l'homme.

Désinvolture! C'est un mot que l'on dirait avoir été créé tout exprès pour caractériser les dessins du Parmesan et les figures de ses tableaux, tout ce qui sort de sa plume, ou de sa pointe de graveur, ou de sa palette. A vrai dire, ses dessins sont encore ce qu'il a laissé de plus précieux, de plus propre à piquer le goût d'un amateur, à provoquer le dilettantisme. Aussi les officiers du connétable de Bourbon qui avaient surpris le Parmesan travaillant à la *Vision de saint Jérôme* furent-ils surtout séduits par la grâce des dessins dont son atelier était sans doute rempli. Vasari raconte, en effet, que pour sa part d'impôt, *pagamento della sua taglia*, le Parmesan dut faire pour les Impériaux qui l'avaient épargné, une quantité de dessins à l'aquarelle et à la plume. Mais un jour qu'il était sorti de sa maison à la recherche de quelques amis, le peintre fut fait prisonnier par des soldats qui ne le connaissaient point, et il dut leur donner pour sa rançon tout ce qu'il avait sur lui d'argent. Là-dessus, l'oncle du Parmesan qui l'avait accompagné à Rome, craignant que dans cette ville, à moitié ruinée, son neveu ne perdît ses chances de fortune et de gloire, le renvoya immédiatement à Parme, et déposa chez les frères Della Pace la *Vision de saint Jérôme* destinée à Maria Buffalina[1]. Ce fut plus tard que le tableau fut transporté à Città di Castello dans l'église San Salvatore, où il demeura jusqu'en 1780, époque où l'église fut détruite par un tremblement de terre. La peinture du Parmesan fut alors achetée par un peintre anglais, nommé Dunro, qui la porta en Angleterre et la revendit au marquis d'Abercorn quinze cents guinées; elle passa ensuite par différentes mains, et finalement, s'étant trouvée en 1826 dans la vente des tableaux de Watson-Taylor, elle fut adjugée moyennant trois mille cinquante guinées (quatre-vingt mille francs environ) aux gouverneurs de la British Institution, qui en firent présent à la nation.

Arrivé à Bologne, Mazzola y rencontra des amis, et entre autres un sellier qui était parmesan comme lui, et avec lequel il était intimement lié. Il resta donc plusieurs mois dans cette ville, et il eut alors l'idée de faire graver en clair-obscur quelques-uns de ses dessins, notamment le *Martyre de saint Pierre et de saint Paul*, et une grande figure de Diogène. Cette pensée lui avait été suggérée probablement par un artiste qu'il avait auprès de lui, Antonio Fantuzzi, plus connu sous le nom d'Antonio da Trento, et ainsi nommé parce qu'il était originaire de Trente, ville renommée pour ses monnaies, et d'où sont sortis de bons graveurs en tous genres. Parmesan avait rassemblé déjà et mis en ordre un grand nombre de dessins qu'il voulait faire graver par Antonio et par d'autres, ou qu'il avait envie de graver lui-même; mais les peintures et dessins qui lui furent demandés alors par les gentilshommes de Bologne le détournèrent de ce projet, ou du moins en ralentirent l'exécution. Un sieur Fabrizio da Milano (d'autres disent Baldassare da Milano), lui ayant commandé un tableau de saint Roch, de très-grande dimension, pour en orner la chapelle des Monsignori, dans l'église San Petronio, Mazzola peignit le saint en proie aux douleurs que lui cause la peste dont sa jambe est attaquée; mais l'expression de cette douleur n'enlevait pas à la figure son air aimable et sa beauté. Les yeux levés au ciel, le saint malade semble remercier Dieu des cruelles épreuves auxquelles il est condamné et les subir pour sa gloire. Dans le même tableau, le peintre représenta d'une vérité surprenante, le donateur priant les mains jointes, et un chien, le compagnon obligé de saint Roch, peint au vif d'après nature, le tout sur un fond de paysage des plus agréables, car le Mazzola aimait beaucoup le paysage et y excellait. La figure de ce saint Roch est une de celles que Louis Carrache admirait le plus à Bologne. Aussi l'avait-il copiée au pastel, selon le dire de Malvasia.

Le Parmesan fit ensuite pour un médecin de Parme, l'Albio (c'est-à-dire Giovanni Andrea Bianchi, en latin *Albus* ou *Albinus*), une *Conversion de saint Paul*, avec beaucoup de figures sur un fond de paysage, et pour son ami le sellier, une *Vierge* tournée sur sa hanche avec cette grâce que le peintre affectionnait et affectait. Enfin il peignit pour maître Luca de' Leuti deux sujets à la gouache, où il mit de

[1] Essendo ùn di loro amatore di cose di pittura, fù forzato a fare un numero infinito di disegni d'acquarello e di penna, i quali furono il pagamento della sua taglia, ma nel mutarsi poi i soldati fù Francesco vicino a capitar male; perche andando a cercare d'alcuni amici, fu da altri soldati fatto prigione, e bisognò che pagasse certi pochi scudi, che aveva, di taglia: onde il zio, dolendosi di ciò, deliberò ricondurlo a Parma.

jolies petites figures, et pour le comte Giorgio Manzuoli, une Madone qui caresse le petit saint Jean, entre Marie Madeleine et saint Zacharie, Madone conservée aujourd'hui dans la Galerie Corsini, à Rome.



MARIAGE DE LA VIERGE.

Pendant ce temps, Antonio da Trento, qui demeurait chez le Parmesan, avait commencé à graver d'après lui quelques compositions. Un matin, que Francesco était encore au lit, Antonio ouvrit un coffre

où étaient renfermés tous les dessins du maître et toutes les estampes sur bois ou sur cuivre déjà imprimées, et, emportant ce trésor, il prit la fuite et s'en alla au diable (*andatosene col diavolo*), sans que depuis on eût de ses nouvelles [1]. Cependant, les estampes ayant été laissées par lui en dépôt chez un ami, à Bologne, Parmesan fut assez heureux pour les ravoir; mais il lui fut impossible de recouvrer ses dessins et même de savoir ce qu'ils étaient devenus. Ce que Vasari et Parmesan ne savaient point, on l'a su depuis. Antoine de Trente se réfugia en France et vint travailler à Fontainebleau, sous la direction du Primatice. De fait, il existe des estampes qu'il grava d'après le maître bolonais, et il résulte des documents publiés par Léon de Laborde dans la *Renaissance des Arts à la cour de France*, que Fantuzzi, — on l'appelait ici, par corruption, tantôt Antoine Fantoze, tantôt Antoine de Fantou; — fut employé aux arabesques de la grande galerie et aux ouvrages de stuc, de 1537 à 1540, d'abord à raison de sept livres par mois, ensuite à raison de vingt livres. Quant aux dessins du Parmesan, il furent retrouvés en 1720, en Angleterre, par le Vénitien Antoine Marie Zanetti, dans la succession de lord Arundel, et comme ces dessins étaient à vendre, il les acheta au nombre de cent trente et les porta à Venise. Graveur habile, il en grava lui-même et en fit graver une partie considérable, dans la manière de Ugo da Carpi, c'est-à-dire en camaïeu [2]. Le recueil de ces estampes, devenu aujourd'hui rare et tiré d'ailleurs à petit nombre, fut publié à Venise en 1743. Une autre suite de dessins du Parmesan, gravés en fac-simile, fut publiée sans titre, et une troisième parut à Venise en 1786, gravée par Antoine Faldoni.

Pour en revenir au Parmesan, désespéré du vol de ses dessins, il se remit à peindre avec ardeur pour réparer sa perte. Il fit alors cette Madone, célèbre sous le nom de *Vierge à la Rose*, qui est aujourd'hui dans la galerie de Dresde, et qui vaut la peine qu'on en parle pour plusieurs raisons. L'enfant Jésus pose la main gauche sur le globe du monde, et tient de la main droite une rose. La Vierge, dont l'air de tête est plein de grâce, porte une robe à manches de gaze jaune pâle, avec des rayures d'or. Les chairs sont traitées avec délicatesse, et les cheveux en particulier sont exprimés à ravir. Ce tableau que le Parmesan avait peint pour l'Arétin, fut offert, selon Vasari, au Pape Clément VII, lorsque ce pontife vint à Bologne, en 1529, pour y couronner Charles-Quint. Mais une chose curieuse, c'est que, suivant l'annotateur de Malvasia et le biographe du Parmesan, le père Affò [3], la *Vierge à la Rose* aurait été primitivement une Vénus avec Cupidon, ce qui n'a rien que de très-vraisemblable, puisque la peinture était destinée au licencieux poëte l'Arétin, plus dévot à Vénus qu'à la Vierge. Malgré le soin qu'a pris le peintre de faire disparaître le caractère profane de sa première pensée, on retrouve encore les traces de ses repentirs. On découvre, par exemple, sous les dernières couches de sa peinture, les bracelets que portait la déesse et les ailes attachées aux épaules de l'Amour. Il est fort probable que l'Arétin, persuadé qu'il immortalisait tous les personnages, tous les artistes qu'il nommait dans ses poésies ou dans ses lettres, avait compté payer cette *Vénus* en monnaie de poëte, comme il avait payé tant d'autres objets d'art, et que le Parmesan, ayant plus besoin d'argent que de louanges en prose ou en vers, changea la destination de son tableau et en fit une Vierge. Le père Affò pense également que la *Madone à la Rose* ne fut pas offerte au Pape Clément VII,

[1] Una mattina, che Francesco era ancora in letto, apertogli un forzieri, gli furò tutte le stampe di rame e di legno, e quanti disegni avea, e andatosene col diavolo, non mai più se ne seppe nuova : tuttavia riebbe Francesco le stampe, avendole colui lasciate in Bologna a un suo amico, con animo forse di riaverle con qualche comodo; ma i disegni non potè giammai riavere. *Vasari.*

[2] Ce genre de gravure, comme nous l'avons expliqué dans la *Grammaire des Arts du dessin*, se pratique au moyen de deux planches en bois, gravées en relief, dont l'une apporte sur l'épreuve les contours du dessin et les tailles formant les ombres; l'autre, encrée d'une teinte plate, semblable au lavis du dessin, imite parfaitement ce lavis, en réservant la blancheur du papier pour les lumières. Quelquefois, pour mettre plus de gradations dans les demi-teintes, on se sert de trois planches : la première imprimant le noir le plus intense, la seconde et la troisième apportant un second et un troisième ton d'une intensité différente; c'est alors une quatrième planche qui est chargée de répandre une couleur, une forme bistrée, bleuâtre, verdâtre ou rougeâtre sur l'estampe entière, toujours en réservant, pour les clairs, le blanc pur du papier.

[3] *Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola, detto il Parmegianino.* Parma, 1784, page 71.

mais qu'elle fut vendue à la famille Giani ou Zani, qui la possédait du temps de Vasari, au dire de Vasari lui-même, et qui en laissa faire plus de cinquante copies, toujours selon le même écrivain. Si le tableau est maintenant dans la galerie de Dresde, c'est qu'il fut acheté, en 1752, pour le compte d'Auguste III, roi de Pologne, par le chanoine Luigi Crespi, moyennant la somme de six mille sequins.

Le succès que le Parmesan avait obtenu à Bologne le retint dans cette ville plusieurs années durant. C'est là qu'il peignit encore une de ses œuvres les plus renommées, la *Sainte Marguerite* caressant l'enfant Jésus sur les genoux de sa Mère, en présence de saint Jérôme, de saint Augustin (Vasari dit san Petronio) et d'un ange. La sainte, au profil pur, au front fuyant, est évidemment un portrait. La



LE PARMESAN INV.

MARTYRE DE SAINT PIERRE ET DE SAINT PAUL.

Madone, baissant ses grands yeux, tourne légèrement la tête avec grâce. Saint Jérôme à genoux contemple un crucifix, l'ange sourit, l'évêque prie, et aux pieds de Marguerite, on voit un dragon la gueule ouverte. L'exécution de cette peinture est tout à fait remarquable. En y regardant de près, on s'aperçoit que les figures secondaires, celle de l'évêque, notamment, ne sont qu'ébauchées ; mais à quelque distance, la toile paraît finie et le tout s'harmonise à merveille. Après avoir terminé avec amour la figure de sainte Marguerite et celles de la Vierge et de l'enfant Jésus, le Parmesan s'est contenté pour les autres de les indiquer par quelques touches spirituelles et de sentiment, qui d'un peu loin jouent le fini et donnent un accent de vie au tableau. Les Carraches attachaient beaucoup de prix à cet ouvrage et il était tenu en grande estime à Bologne, lorsque, en 1796, les commissaires de notre armée victorieuse le jugèrent digne des honneurs du Louvre, et le désignèrent pour être transporté à Paris. Il va sans dire qu'en 1815, la victoire nous reprit ce qu'elle nous avait donné. La *Sainte Marguerite* est aujourd'hui dans la Pinacothèque de Bologne.

En cette même année 1529, où le pape Clément VII vint à Bologne pour le couronnement de Charles Quint, le Mazzola, qui s'était déjà signalé dans le portrait, voulut faire celui de l'empereur. Il l'observa donc attentivement pendant que le prince était assis à table, et il le peignit de mémoire sur une très-grande toile, où il le représenta couronné de lauriers par une gloire et recevant le globe du monde des mains d'un Hercule enfant qui semble lui en assurer l'empire. La peinture finie, le Parmesan la mit sous les yeux du Pape, qui en fut charmé au point qu'il envoya la toile et le peintre à l'empereur, en faisant accompagner Francesco par son dataire l'évêque de Vaison. Enchanté à son tour de se voir si bien peint sans avoir eu l'ennui de poser, Charles-Quint exprima le désir que la toile lui fût laissée; mais le Parmesan, écoutant le mauvais conseil d'un ami infidèle ou malavisé, fit entendre que son tableau n'était pas fini et qu'il ne pouvait pour cette raison le livrer à l'empereur. Il remporta donc sa toile et n'en tira aucun profit. Plus tard elle tomba aux mains du cardinal Hippolyte de Médicis, qui la donna au cardinal de Mantoue. On ne sait aujourd'hui ce qu'est devenu ce portrait allégorique, disent les annotateurs de la dernière édition du Vasari.

Après un séjour de trois ans et plus à Bologne, où il avait gagné peu de fortune mais beaucoup d'amis, Mazzola, rappelé à Parme par ses parents, s'y rendit au commencement de 1531. Là, suivant un contrat du 10 mai de cette année, cité par le père Affò, il reçut commission de peindre à fresque une grande voûte dans l'église Santa Maria della Staccata et le prix de son travail fut fixé à quarante écus d'or frappés à l'effigie du soleil (*scudi d'oro di sole*); mais avant de toucher à la voûte, l'artiste s'occupa d'une partie plate qui présentait une besogne plus facile, et il y peignit sept figures, dont cinq en clair-obscur, Adam, Moïse et les trois vierges sages; deux en couleurs, Ève et Aaron. Ces figures étaient séparées par de riches ornements. Pendant plusieurs années il s'en tint là, et comme les confrères de la Staccata se plaignaient de sa lenteur et le menaçaient des tribunaux, une autre convention fut passée entre eux et le peintre, le 27 septembre 1535, par laquelle Mazzola s'engageait à finir dans deux ans les peintures de la voûte, auxquelles du reste, comme nous le dirons, il ne travailla jamais. Dans l'intervalle, il s'était occupé de la Madone au long col, *del collo longo,* que renferme la galerie Pitti, et de ce tableau tant de fois copié et reproduit par différents graveurs, qui représente *Cupidon forgeant un arc.* A ses pieds sont assis deux enfants dont l'un souriant invite l'autre à toucher du doigt les flèches de l'Amour, mais celui-ci, craintif et pleurant, refuse de s'approcher du forgeron. Ce morceau fameux, gracieusement imaginé et d'un coloris aimable, a été attribué au Corrége. Il est maintenant dans la galerie du Belvédère, à Vienne. Le Parmesan l'avait peint pour un de ses amis, le chevalier Boiardo.

Le dessin et la gravure lui avaient aussi pris une partie de son temps, et ce n'est pas ce qui a le moins contribué à étendre sa réputation et à lui gagner les amateurs de tous les pays, le dessin étant sa faculté dominante. Parmesan conserve dans les estampes qu'on a gravées d'après lui ou qu'il a gravées lui-même ses qualités les plus précieuses, la grâce de l'invention, l'esprit du trait, l'élégance de ses formes élancées et désinvoltes. Il est le premier, en Italie, qui ait gravé à l'eau-forte; je dis en Italie, parce qu'Albert Dürer avait usé en maître de ce moyen dès l'année 1512, c'est-à-dire quelque vingt ans avant lui; mais, comme dit M. Renouvier [1], « le Parmesan s'empare si bien de l'eau-forte, qu'elle date légitimement de lui. » Ce procédé semble d'ailleurs fait pour sa manière; la légèreté et l'esprit d'une pointe glissant sur le vernis pouvaient seuls atteindre à la grâce de ses figures, aux charmes de ses coups de lumière; les négligences et les brouillamini habituels de ce procédé servaient à faire ressortir tout le feu de sa composition. Son type, dont le caractère dominant était l'élégance obtenue par des proportions sveltes, exerça en Italie et plus loin une séduction puissante.

« Le maître n'a gravé lui-même qu'un assez petit nombre d'estampes; mais dans ces pièces, d'un aspect sale, d'une négligence affectée, brille toute sa manière, sa beauté aux membres allongés, aux chairs nuancées, aux expressions coquettes. Moins convenable dans les sujets religieux et sévères, il a su donner cependant un charme particulier aux scènes qui permettent le mieux le mouvement, la tendresse; personne n'a su

[1] *Types et manières des Maîtres graveurs,* troisième paragraphe, 1re partie.

marquer en traits plus délicats une figure enfantine ou virginale, donner une attitude plus fière à un torse héroïque, relever en camée les contours d'une tête, montrer en quelques traits l'esprit et la science d'une grande composition : têtes expressives, extrémités fines et correctes, lumières ménagées, mouvements vifs et gracieux. Une fois séduit par ces qualités, on se prend à aimer jusqu'aux défauts qui les suivent, les tournures ressenties, et les draperies jetées avec affectation ; mais cette manière est surtout aimable dans les sujets où la fantaisie du peintre pouvait se mettre plus à l'aise. Ses principales pièces, l'*Ensevelissement*,



SAINTE FAMILLE (Musée du Louvre).

la *Madone au Coussin*, l'*Adoration des Bergers*, les *Boiteux à la porte du Temple*, ont dans leur composition comme dans leur dessin beaucoup de mesure. L'*Annonciation*, la *Mélancolie*, la *Victoire*, d'un dessin plus ressenti, se distinguent encore par leur grâce des pièces où sa manière tombe dans une affectation décidée, comme *Judith*, la *Résurrection*. Sa vierge a des airs de coquetterie et de fierté inconvenables. Son Christ est trop souvent un Adonis mourant ou un Apollon posant dans un flot de lumière. Mais qui ne ferait taire toute sa sévérité devant ces figures héroïques, *Polymnie*, *Vénus s'essuyant à la sortie du bain*, la même étude que Marc Antoine a gravée avec toute sa science, ici traitée dans une manière plus preste et montrant parfaitement la différence de l'idéal cherché par les deux maîtres ? »

Vasari prétend que Mazzola s'était adonné à l'alchimie; que, négligeant son art, il poursuivait la chimère de la congélation du mercure et perdait son temps au milieu des fourneaux et des cornues. Ce fait, contesté

par Lodovico Dolce dans son *Dialogo della Pittura*[1] est confirmé par l'Armenini, qui écrivait au seizième siècle ses *Veri Precetti della Pittura*, et Vasari, après en avoir touché quelques mots dans la première édition, y insiste dans la seconde, ce qu'il n'eût pas fait certainement si les informations qu'il prit à Parme ne l'avaient définitivement convaincu. Ce fut pendant que Mazzola travaillait, ou plutôt pendant qu'il ne travaillait pas aux peintures de Santa Maria della Staccata que lui vint ce goût passionné pour l'alchimie, qui lui faisant perdre en un jour plus qu'il n'aurait gagné en une semaine, le réduisait peu à peu à la misère, car il n'avait d'ailleurs aucune fortune. Le pire fut que les membres de la confrérie de la Staccata, voyant qu'il abandonnait un ouvrage qui déjà lui avait été payé et surpayé, *sopra pagato,* lui intentèrent un procès. Lui, effrayé de ce scandale et peut-être de la prison dont il était menacé, prit la fuite de nuit avec quelques-uns de ses amis, et il se retira à Casal Maggiore[2]. Là, ayant donné trève à sa passion insensée pour l'alchimie, il peignit, pour l'église de Santo Stefano, le tableau qui est aujourd'hui dans la galerie de Dresde et qui représente une Vierge au haut des airs, et en bas saint Jean-Baptiste et le saint titulaire de l'église avec le donateur, qui était prêtre, en adoration. Il fit ensuite, et ce fut sa dernière peinture, une figure de *Lucrèce* qui fut volée par la suite et transportée on ne sait où. Les annotateurs siennois de la dernière édition de Vasari observent à ce sujet que la *Lucrèce*, gravée par Eneas Vicus d'après le Parmesan, diffère de celle que Bottari dit être dans le palais du roi de Naples. Nous connaissons et nous avons possédé pendant quelque temps un fort beau dessin du maître, un dessin lavé de bistre, qui représente Lucrèce se donnant un coup de poignard avec autant de grâce qu'elle en pourrait mettre à se caresser le sein avec une plume. Ce dessin provenant, je crois, de la vente Mariette, se trouvait, il y a quelques années, dans la collection Nils Bark.

« Finalement, dit Vasari, Francesco Mazzola était retombé dans sa folie d'alchimiste, et lui qui avait été si aimable, si délicat de traits, devint méconnaissable, au point qu'à sa barbe longue, à ses cheveux incultes, on l'eût pris pour un sauvage. Dans cet état il fut saisi de la fièvre et il eut un flux de sang qui l'emporta. Il sortit ainsi de ce monde dont il n'avait connu que les peines et les ennuis. Selon sa dernière volonté, il fut inhumé dans l'église des Servites, à un mille de Casal Maggiore, et on l'ensevelit tout nu avec une croix d'archiprêtre sur la poitrine. Le 24 août 1540 fut le jour de sa mort et la peinture perdit ce jour-là, en sa personne, la grâce singulière dont il avait introduit la nouveauté dans l'art. Aussi habile musicien que peintre éminent, il se plaisait à jouer du luth et il y excellait. Mais il est bien vrai que, s'il eût été moins capricieux, et s'il eût renoncé à l'alchimie et à ses chimères, il eût été un des plus parfaits et des plus rares artistes de notre temps. Je ne nie pas qu'il ne soit mieux de se porter avec fureur au travail quand le désir en vient, mais je blâme celui qui ne veut pas travailler peu ou prou, et qui perd son temps en vaines spéculations, attendu que de se créer des illusions, en cherchant à parvenir où on ne peut atteindre, cela vous expose à perdre ce que l'on sait pour vouloir ce que l'on ne peut[3]. Si Francesco Mazzola, qui avait reçu en don de la nature un esprit très-vif

[1] Lodovico Dolce dit positivement : « C'est bien à tort que le Parmesan est accusé d'avoir donné dans l'alchimie, car il n'y eut jamais un philosophe qui méprisât plus que lui les richesses, « *che mai sprezzasse i denari e le facoltà,* » comme en témoignent messire Battista da Parma, excellent sculpteur de ses amis, et beaucoup d'autres. » Mais ce n'est pas bien raisonner que de conclure du mépris des richesses au dédain de l'alchimie : on peut bien étudier une science sans avoir l'intention de s'enrichir, et uniquement pour satisfaire cette noble curiosité de l'esprit qui a distingué tant d'hommes désintéressés et supérieurs, tels que Bernard Palissy et le grand Léonard.

[2] D'après le récit de l'Armenini, Parmesan aurait été mis en prison et n'aurait obtenu sa liberté qu'en prenant un nouvel engagement de finir l'œuvre à peine commencée (*e se volle uscire, fù forzato promettere di finirla*). Il serait mort quelque temps après, des chagrins que lui avait causés cette malheureuse affaire (*oppresso della collera e dello sdegno*). Armenini, *Trattato della Pittura*, édition de Milan, 1820, page 11.

[3] Ma è ben vero che se non avesse lavorato a capriccio ed avesse messo da canto le sciochezze degli alchimisti, sarebbe veramente stato dei più rari ed eccellenti pittori dell'età nostra. Non niego che il lavorare a furori e quando se n'ha voglia, non sià il miglior tempo ; ma biasimo bene il non voler lavorare mai o poco, ed andar perdendo il tempo in considerazioni ; atteso che il

et le sentiment de la grâce, se fût astreint à pratiquer journellement son art, il eût acquis une telle habileté et des qualités si solides que, non content de donner à ses airs de tête tant d'élégance et tant de charme, il eût fait progresser la peinture dans ses propres ouvrages comme dans ceux des autres. »

Il est une phase que traversent fatalement toutes les écoles du monde, celle où des hauteurs du style sévère, contenu et grand, elles passent à la recherche des proportions violentées, des formes élégantes et de la grâce qui veut être remarquée et qui se montre, *se cupit videri*. C'est la période dans laquelle le beau tourne au joli, le naturel s'altère et la fierté se transforme en une gentillesse encore élevée et noble, mais bientôt précieuse et maniérée. L'évolution qui s'est opérée en Grèce dans la sculpture de Phidias à Praxitèle,



VIERGE ET JÉSUS.

ou, si l'on veut, du siècle de Périclès au siècle d'Alexandre, a quelque analogie avec la transformation dont nous venons de parler; mais l'art sculptural, moins souple que la peinture, se prête beaucoup moins aux variations du goût, et les pentes vers la décadence sont toujours moins rapides. Le Parmesan a personnifié au seizième siècle, du vivant même de Corrége, de Michel-Ange et presque de Raphaël, cette inclinaison à l'élégance, qui, dans notre école, a été si bien représentée par Jean Goujon. Malgré ses défauts et ses écarts, le Parmegianino tient encore à la famille des maîtres de haut rang. Son nom même, que les Italiens se plaisent à écrire au diminutif, semble exprimer qu'il a des imperfections aimables et qu'il est un grand maître diminué. De fait, il y a encore en lui de la race, et c'est déjà beaucoup que d'être un enfant gâté du Corrége.

CHARLES BLANC.

voler truffare, e dove non sipuo aggiugnere, pervenire, è spesso cagione che smarrisce quello che si sa, per volere quello che non si può. Se Francesco, il quale ebbe dalla natura bella e graziosa maniera e spirito vivacissimo, avesse segurtato di fare giornalmente, arebbe acquistati di mano in mano tanto nell'arte che si come diese bella e graziosa aria alle teste e molta leggiadria, cosi aviebbe di perfezione, di fondamento, e bontà nel disegno avanzato se stesso e gli altri. *Vasari.*

RECHERCHES ET INDICATIONS

MUSÉE DU LOUVRE. — *Sainte Famille*, la Vierge assise tient l'enfant Jésus qui embrasse le petit saint Jean monté sur le berceau; derrière la Vierge, à droite, saint Joseph et sainte Élisabeth. — Gravé par Bloemaert et dans les ouvrages de Filhol et de Landon.

Il existait dans le cabinet de Boyer d'Aiguilles une composition semblable à celle-là.

La Vierge, l'Enfant et sainte Marguerite. La Vierge assise présente l'enfant Jésus à sainte Marguerite à genoux, désignée par le dragon dont on aperçoit la tête; à gauche, saint Benoît abbé, en adoration ; à droite, un ange et saint Jérôme. — Gravé par Bonasone, et par Rosaspina dans le *Musée français*. On connaît, dit M. Villot, une autre gravure de cette composition avec changement et qui pourrait bien être de Parmesan lui-même. — Ce tableau est une répétition en petit de celui qui est à Bologne, dans la Pinacothèque.

FLORENCE. — GALERIE DES OFFICES. — 1° *Portrait du Parmesan*, par lui-même; 2° *Sainte Famille* avec sainte Catherine; 3° *Madone* (au quart de la grandeur naturelle); l'Enfant porte la main sur un des seins nus de sa mère.

GALERIE DU PALAIS PITTI. — *Madone* dite *del collo longo*, au long col ; à gauche, on remarque Marie Madeleine et quelques figures d'anges; au fond de la droite, un homme déroulant un papier. Ce tableau fut envoyé à Paris et a figuré au Louvre jusqu'en 1815.

BOLOGNE. — A LA PINACOTHÈQUE : *La Vierge, l'Enfant et sainte Marguerite;* c'est le grand tableau dont nous avons au Louvre une répétition en petit; il a été envoyé à Paris par les commissaires de l'armée française; il a été rendu à Bologne en 1815.

GÊNES. — GALERIE BALBI. — *Sainte Catherine* agenouillée devant l'enfant Jésus.

MILAN. — A LA BIBLIOTHÈQUE AMBROISIENNE. — *Annonciation;* l'ange de profil, à gauche; la Vierge vue de face, les yeux baissés.

NAPLES. — AU MUSÉE DEGLI STUDI. — 1° *Portrait d'Améric Vespuce*, à mi-corps; il tient un livre ouvert; 2° *Lucrèce se poignardant*, peinture sur bois; c'est celle dont nous avons parlé dans la notice; 3° *La Vierge caressant Jésus;* 4° *Portrait d'un homme vêtu de noir*, une de ses mains est posée sur le pommeau de son épée, l'autre main tient un gant; 5° salle des chefs-d'œuvre : *Portrait d'une jeune femme*, richement vêtue et recouverte d'un tablier blanc; 6° *Portrait présumé de Christophe Colomb assis;* il tient dans sa main une médaille sur laquelle on distingue un 7 et un 2.

PARME. — *Sainte Catherine*, avec deux anges ; miniature.

L'Entrée de Jésus-Christ dans Jérusalem; esquisse.

La Madone et l'enfant adorés par deux saints; tableau douteux.

ROME. — VILLA ALBANI. — *Mariage de sainte Catherine*, l'enfant Jésus passe une bague au doigt de la sainte.

MUNICH. — PINACOTHÈQUE. — *La Vierge allaitant l'enfant Jésus;* à côté, le petit saint Jean et saint Joseph; figures entières de grandeur naturelle.

DRESDE. — GALERIE ROYALE. — *Saint Sébastien et saint François devant le trône de la Vierge;* peinture sur panneau.

La Vierge avec l'Enfant au-dessus de saint Étienne, de saint Jean-Baptiste et du donateur, qui était prêtre; sur toile.

La Vierge et l'Enfant tenant une rose, Madone dite *Madonna della Rosa*. Ce tableau, peint d'abord pour l'Arétin, puis destiné à Clément VII, fut acheté en 1752 par Crespi, du prélat Zani, à Rome, pour 5,000 scudi.

L'Aigle de Jupiter enlevant Ganymède; sur bois.

MADRID. — MUSÉE DU ROI, AUJOURD'HUI MUSÉE NATIONAL. — *Portrait d'homme.*

LONDRES. — NATIONAL GALLERY. — *La Vision de saint Jérôme, saint Jean-Baptiste.*

HAMPTONCOURT. — *Une Madone* et plusieurs *Saintes Familles*. Il y a beaucoup de tableaux du Parmesan (ou qui lui sont attribués) dans les collections particulières anglaises.

Voici maintenant les renseignements que nous fournit le *Trésor de la Curiosité* :

VENTE JULIENNE, 1767. — *Le Mariage de sainte Catherine*, 950 livres, au duc de Praslin.

VENTE D'ORLÉANS, 1793. — *L'Amour sculptant son arc*, répétition d'un tableau qui est à la galerie du Belvédère, à Vienne; 18,375 francs.

Sainte Famille, même vente, 100 livres sterling.

La Vierge et l'Enfant, même vente, 150 livres sterling.

VENTE DE GRAVELLE, 1752. — L'œuvre du Parmesan, dont les estampes sont d'une grande rareté; un volume vélin vert, 150 livres.

VENTE DUC DE TALLARD, 1756. — *La Translation du corps d'un saint; la Vierge dans une gloire;* dessin à la plume lavé de bistre, 165 livres.

VENTE MARIETTE, 1775. — *Le Portrait de l'Auteur* assis sur un siége de bois et tenant debout une chienne ; dessin à la plume, extrêmement fin et bien conservé; 321 livres *Nota.* Ce dessin a appartenu à M. Nils Bark.

Une Annonciation, sujet en travers et cintré du haut, à la plume, lavé de bistre, 300 livres.

Deux Femmes assises et *deux Études de Femmes nues* auprès d'un cheval; plume et bistre, 400 livres.

Vingt-huit feuilles contenant diverses compositions et études de figures spirituelles, plume, sanguine et bistre, 565 livres.

VENTE RANDON DE BOISSET, 1777. — *Lucrèce se poignardant*, beau dessin, qui a été gravé en *fac simile* par Paul Chenay, 200 livres. Ce dessin a appartenu à M. Charles Blanc.

VENTE POULLAIN, 1803. — *Le Christ portant sa croix*, crayon rehaussé de blanc et cintré, 410 francs.

VENTE DE SAINT-MARTIN, 1806. — *Sainte Catherine considère les instruments de son martyre*, deux anges lui apportent une palme; 1,301 francs.

VENTE CELOTTI, 1807. — *La Vierge assise entre sainte Catherine et saint Joseph*, 3,800 francs.

VENTE LEBRUN, 1810. — *Cérès*, peinture sur bois, gravée dans le recueil de Lebrun, 990 francs.

Saint Jean l'évangéliste, peinture sur bois, gravée dans le recueil de Lebrun, 1,170 francs.

VENTE VIVANT-DENON, 1826. — *Jeune Femme portant un vase sur la tête*, dessin à la plume et colorié, 500 francs.

VENTE DE MONTCALM, 1850. — *Adoration des Bergers*, l'un d'eux porte un agneau; bois, 65 centimètres sur 94; 2,700 francs.

Les œuvres du Parmesan ont été gravées par Carolini, Bonasone, Diane Mantouan, Eneas Vicus, Bricci, Dominique Tibaldi, Gilles Sadeler, Sébastien Buillemont, Gilles Rousselet, Corneille Bloemaert et autres. C'est aussi d'après ce maître qu'ont été gravés à l'eau-forte, par Andrea Schiavone, et en camaïeu, par Antonio da Trento et par Ugo da Carpi, nombre de morceaux très-recherchés.

Paris. — Imp. Vve POITEVIN, rue Damiette, 2 et 4.



École Lombarde. *Décorations murales, Histoire, Portraits.*

NICCOLO DELL' ABATE

NÉ EN 1512; MORT EN 1571



Deux villes, Bologne et Modène, se sont disputé l'honneur d'avoir donné le jour à Niccolo dell'Abate, et cela seul le recommande tout d'abord à notre estime. La revendication des Bolonais s'appuyait sur le dire d'un auteur qui n'a pas beaucoup d'autorité, Montalbani, lequel assure dans l'ouvrage intitulé *Minervalia Bononiæ* que le nom de l'Abate fut donné à Niccolo parce qu'il avait été élève du Primatice, qui était, comme l'on sait, *abbé* de Saint-Martin, de Troyes, de même qu'on avait donné à Lorenzo le nom de Credi, son maître, et à Pierino celui del Vaga. On citait aussi pour preuve de l'origine bolonaise attribuée à Niccolo un sonnet composé à sa louange par Augustin Carrache. C'est le fameux sonnet où Augustin enseigne si curieusement aux jeunes peintres que, pour atteindre à la perfection de leur art, il leur faut joindre le dessin de l'École romaine au coloris des Lombards, concilier le clair-obscur des Vénitiens avec la *symétrie* de Raphaël (il veut dire sans doute la convenance, la mesure, ou peut-être la belle ordonnance de ce grand maître), la vérité du Titien avec le style pur et le goût suprême du Corrège, enfin la fierté de Michel-Ange avec la bienséance de Tibaldi

et l'invention du Primatice, le tout assaisonné avec un peu de la grâce du Parmesan. Le sonnet finit ainsi : « Mais sans se donner tant de peine, sans se condamner à tant d'étude, que celui qui aspire à être un excellent peintre se contente d'imiter les ouvrages qu'a laissés à Bologne notre Niccolo. »

Ma senza tanti studi e tanto stento,
Si porga solo l'opre ad imitare
Che qui lasciossi il nostro Nicolino.

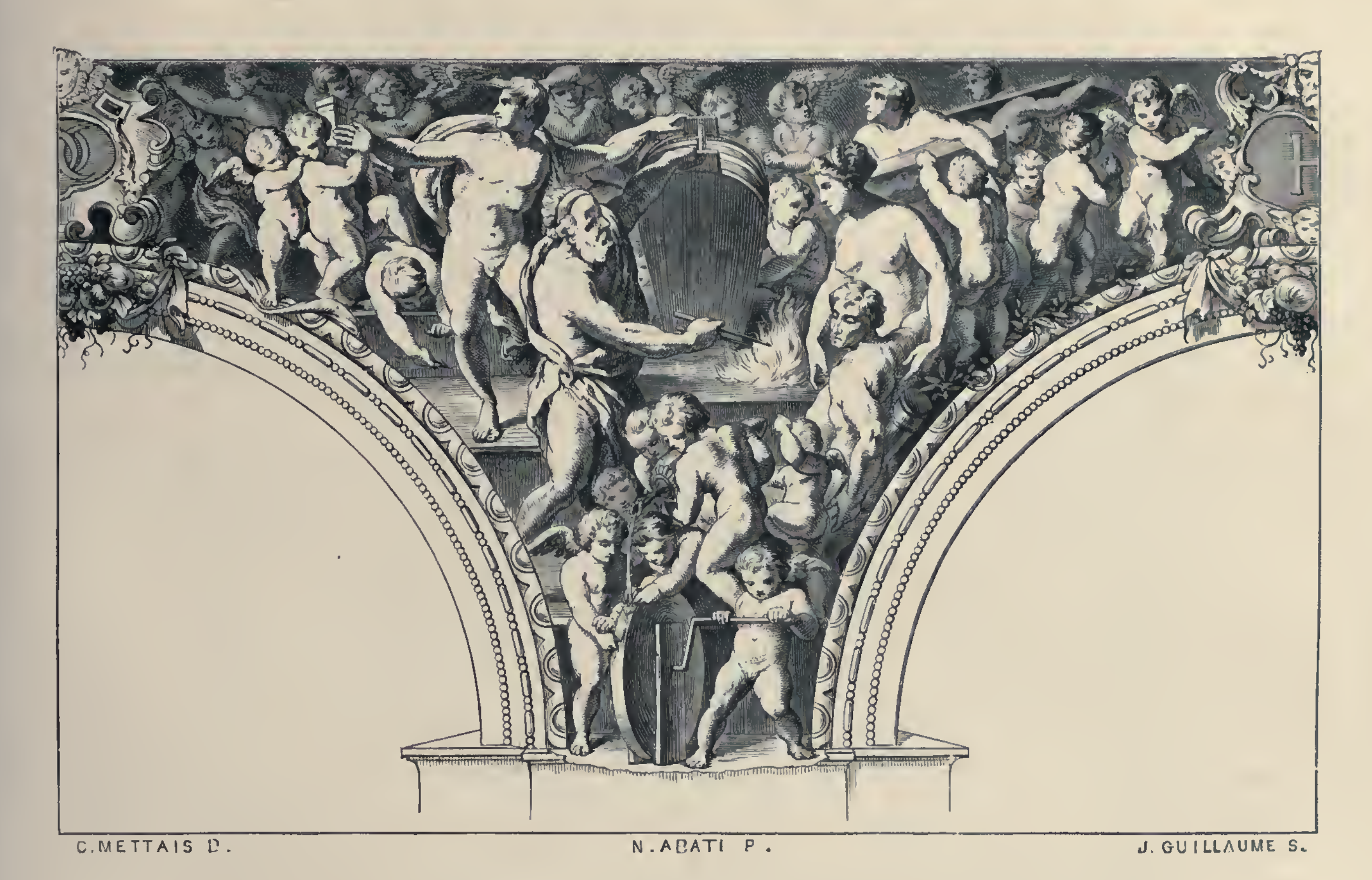
A ces affirmations bolonaises, un écrivain judicieux et renommé pour la sûreté de sa critique, Giralomo Tiraboschi, a répondu victorieusement que le nom dell'Abate, porté par Niccolo, était celui de la famille modénaise à laquelle il appartenait; que Niccolo était le fils de Giovanni dell'Abate, ou plutôt di Abbà, peintre de Modène, mentionné dans le registre mortuaire de la ville, comme y étant mort le 1er janvier 1559. *M. Zovanno di Abbà, dipintor in Modena, morto in casa sua posta sotto la cura di Sant'Agata, e fu sepolto in San Domenico*, c'est-à-dire « Messire Giovanno di Abbà, peintre à Modène, est mort dans sa maison, située sur la paroisse de Sainte-Agathe et a été inhumé à San Domenico. »

Maintenant, Niccolo eut-il pour maître l'abbé de Saint-Martin, autrement dit le Primatice, dont il fut plus tard le collaborateur assidu à Fontainebleau? On ne saurait l'affirmer. Tiraboschi pense que Niccolo, dans sa jeunesse, après avoir reçu de son père les premiers enseignements, se fit le disciple du Corrège qui à cette époque dut séjourner plusieurs fois à Modène, où l'appelaient des travaux importants, et qui d'ailleurs n'était pas bien éloigné, lorsqu'il travaillait à Parme, ou à Reggio, ou à Correggio, sa patrie. Enfin, le même auteur regarde comme probable que dell'Abate apprit le dessin chez le célèbre sculpteur Antonio Begarelli, qui florissait en ce temps-là, et il ajoute que lorsque Niccolo transporta sa résidence à Bologne, il était déjà un peintre accompli, comme le reconnaît au surplus un écrivain bolonais, Giam Pietro Zanotti, qui s'exprime en ces termes : « Parmi les nôtres brillait à cette époque un autre maître digne aussi des plus grands éloges : c'était Niccolo dell'Abate ou plutôt dell'Abati (car je crois, dit l'auteur, qu'il faut le nommer ainsi), lequel s'éleva si haut que les Modénais et les Bolonais le réclament les uns et les autres pour un des leurs. A mon avis, Niccolo était de Modène et il était déjà passé maître lorsqu'il vint à Bologne, où sa famille s'établit et où il a vécu si longtemps qu'il est devenu notre concitoyen, et pour cette raison j'estime qu'on peut le ranger dans notre école [1]. »

Francesco Forciroli, qui écrivait sur la fin du XVIe siècle, parle de Niccolo dans ses *Monumenta illustrium Mutinensium*. Il dit que ce peintre naquit à Modène en 1509 (cette date ne s'accorde point avec celle donnée par Lancillotto, chroniqueur modénais, qui dit 1512); que dans sa jeunesse il porta les armes et qu'il eut même quelque commandement. Si cela est vrai, il faut croire que Niccolo ne resta pas longtemps au service, puisqu'à l'âge de vingt-cinq ans, en 1537, selon Scannelli et Vedriani, il travaillait avec Alberto Fontana aux fresques qui devaient décorer les Boucheries de Modène, *Beccherie*, et que de sa main, particulièrement, était peinte la figure de San Geminiano qui s'y voyait encore en 1786. Toutefois, le chroniqueur Lancillotto, qui non-seulement habitait Modène, mais qui était membre de la compagnie des Conservatori auxquels appartenait la commande des travaux publics d'art, mentionne les fresques de Fontana, sans dire un mot de la part qu'y aurait eue dell'Abate. En revanche, le même écrivain, au sujet des peintures exécutées dans le palais public, note, sous la rubrique du 26 février 1546, que les sieurs Alberto Fontana et Niccolo dell'Abate ont commencé à peindre dans la grande salle de ce palais. Il parle encore de ces artistes en d'autres endroits de sa Chronique, disant, à la date du 15 octobre 1546, que Niccolo était alors âgé de trente ans; mais un peu plus loin il se corrige lui-même sur ce point, en attribuant, l'année suivante, au peintre modénais, l'âge de trente-cinq ans.

[1] *Fiorì trà i nostri al tempo di costoro un'altro maestro, degno parimenti d'ogni gran laude ed onore, e questi fù Niccolò dell'Abate o Abati* (che così credo che debba dirsi) *il quale tanto fù eccellente, che Modena e Bologna piatiscono a cui d'esse appartenga. Il parer mio si e che Modenese egli fosse, e che, maestro già fatto, a Bologna venisse, ove la sua famiglia locò, e tanto visse, che nostro cittadino divenne, e per questa ragione estimo che fra nostri si possa noverare.* Storia dell'Accademia Clementina, tom. I, p. 22.

Quel fut le contingent dell'Abate dans sa collaboration avec Fontana? Lancillotto nous l'apprend dans ses notes du 28 août et du 12 novembre 1546. Pendant que Fontana n'était chargé, cette fois, que des ornements et des frises, Niccolo peignait au-dessus de la cheminée les *Travaux d'Hercule* et, sur les murailles, le siége de Modène, approvisionnée et défendue contre Marc-Antoine par Decius Brutus et la *Formation du Triumvirat par Octave, Antoine et Lépide.* Le duc de Modène étant alors Hercule II, Niccolo se plut à rappeler les traits de ce prince dans la figure d'Hercule terrassant le lion de Némée. Il est consigné encore dans le même document que, le 17 novembre, la municipalité fit dresser un superbe festin auquel furent conviés *Messer Niccolo* et Alberto Fontana, avec le fils dudit Niccolo, Julio Camillo. Bâtiments et peintures coûtèrent environ trois mille livres, *che la fabbrica insieme colla pittura eran costate circa tre mila lire*[1].



C. METTAIS D. N. ABATI P. J. GUILLAUME S.

LA FORGE DE VULCAIN.

Le précieux journal du chroniqueur que nous venons de citer contient quelques autres renseignements sur les travaux exécutés par Niccolo à Modène en 1547, qui est l'année où, selon la correction faite par l'écrivain lui-même, le peintre atteignit l'âge de trente-cinq ans. Au maître-autel de San Pietro, église des bénédictins, dell'Abate peignit à l'huile le *Martyre des saints Pierre et Paul,* qui est aujourd'hui au musée de Dresde, après avoir passé par la galerie du duc François d'Este. On en connait la gravure par Folkema et l'on peut voir que Niccolo n'est pas exempt du reproche d'avoir emprunté ses idées, au moins en partie, du *Martyre de sainte Placide* peint à Parme par le Corrège. L'imitation du style de ce grand maître est évidente dans une certaine recherche de mouvements que présentent les figures de l'étage inférieur, notamment l'exécuteur vu de dos qui va trancher la tête à saint Paul, et saint Paul

[1] Tiraboschi, *Notizie de'pittori, scultori, incisori e architetti natii degli Stati del serenissimo signor duca di Modena,* in Modena MDCCLXXXVI.

lui-même, qui, dans une attitude un peu forcée, se tord le cou pour le tendre au tranchant du glaive, en regardant le ciel d'un œil terne; au second plan, saint Pierre, à genoux sur sa croix étendue par terre, attend son supplice d'une âme ferme et se livre à deux bourreaux qui n'ont pas du reste l'air bien terrible, car rien de terrible ne pouvait entrer dans une âme aussi douce què celle de Niccolo, peu fait pour la tragédie, à en juger par tout son œuvre. On admire dans l'étage supérieur de la composition la Vierge au milieu d'une gloire d'enfants, dont la plupart ont un sourire charmant, une grâce corrégesque, et sont modelés à grands plans comme ceux de Corrège, sans parler de l'exécution, qui est facile et résolue.

Les autres peintures de Niccolo à Modène ont malheureusement péri, spécialement les *Miracles de San Geminiano* qui décoraient les murs de San Domenico, église qui fut détruite ainsi que celle des Servites, où l'artiste avait peint, dans la voûte du maître-autel, l'*Ascension du Rédempteur*, avec les quatre Évangélistes et les quatre Pères de l'Église. Ce n'est pas tout : les héritiers Jugoni, auxquels était échu le palais de Lodovico Castelvetro trouvèrent ingénieux de faire passer au badigeon une frise de Niccolo, et, par une semblable disgrâce, fut ruinée une autre frise d'une beauté rare qui ornait les dernières chambres du palais Sassuolo et qui représentait au vif, avec beaucoup de mouvement et d'esprit, des marches de fantassins et de cavaliers. Cette frise était un sujet d'admiration pour un fin connaisseur, Scanelli [1]. Par bonheur, les fresques peintes par dell' Abate pour le comte Julio Bojardo dans le palais de ce gentilhomme à Scandiano échappèrent à une telle destinée. Ces fresques qui représentaient, sous un portique, douze sujets tirés de l'Énéide et quelques épisodes du poëme de l'Arioste, furent détachées avec précaution de la muraille, par ordre du duc François III et transportées à Modène pour y être encastrées dans le palais ducal. Elles ont été gravées au trait en 1821. N'ayant pas vu ces précieux morceaux (non plus que les gravures, qui n'existent pas au Cabinet des estampes), nous ne pouvons que nous en rapporter aux voyageurs entendus qui en font l'éloge et les disent bien dignes des soins extraordinaires que l'on a pris pour les conserver.

Vedriani raconte que Niccolo travaillait sur le territoire de Bologne dans des églises de village, notamment à Bezovara, pour un prix si misérable qu'il serait ridicule de l'énoncer, et que le Primatice, passant par là, et frappé du talent rare d'un artiste si honteusement jugé, lui proposa de l'emmener avec lui à Bologne, où il serait estimé et rétribué selon ses mérites. Tiraboschi rejette cette histoire comme un conte imaginé à plaisir, *una storiella finta a capriccio*, et il observe qu'elle ne s'accorde pas avec les dates connues de la vie du Primatice. Nous donnons un peu plus loin dans une note détaillée les raisons qui nous font rejeter à notre tour l'opinion de Tiraboschi. Il est d'ailleurs certain qu'après avoir été appelé en France par François Ier en 1531, le Primatice fut envoyé à Rome par le roi, en 1540, pour présider au moulage des plus belles antiques et les faire jeter en bronze. Il n'y a donc rien d'impossible à ce que l'artiste bolonais, passant par son pays avant de se rendre à Rome, ait rencontré Niccolo, qui justement alors, étant jeune et n'ayant pas exécuté les décorations du palais public de Modène, pouvait bien être un commençant inconnu et salarié comme tel.

Quoi qu'il en soit, et que Nicolo ait fait ou non le voyage de Bologne avant l'année 1547 — et nous croyons, pour notre part, à ce premier voyage, — il est constant que ce fut vers cette époque, après avoir terminé les peintures du palais Bojardo à Rocca di Scandiano, qu'il alla s'établir à Bologne, où ne lui manquèrent ni les travaux ni les honneurs. Scanelli parle avec la vivacité de son admiration italienne des peintures qui, de son temps, se voyaient dans cette ville de la main de Niccolo. Il cite les fresques du portique des Pères Servites dans la *strada Maggiore*, représentant l'écusson historié du pape Grégoire XIII, celle de la *strada del Corso*, tout contre le palais Lignani, celle du palais Montecuccoli dans la *strada di San Donato* et une *Nativite* célèbre, peinte sous le portique du *palazzo* Leoni. Nous avons pu nous convaincre lors d'un récent passage à Bologne (novembre 1869) que tous ces ouvrages ont péri à l'exception pourtant de la *Nativité*, dont il reste encore l'ombre, pour ainsi dire, et qui, déjà endommagée par le temps, a eu le malheur d'être restaurée,

[1] Il virtuoso dipartandosi al bellissimo palagio di Sassuolo, fra l'altre degne operazioni, vedra nell'ultime stanze dell'-appartamento della parte destra alcuni fregi formati con bellissime e bizarre invenzioni. Quivi si scoprono certi soldati, ed altri cavalieri e soggetti spiritosi di rara bellezza, ch'al sicuro meritano l'osservazione d'ogni buon virtuoso per vederli. Scanelli, *Microcosmo della Pittura.*

en 1819, par le peintre Segazzi, devenu à cette époque propriétaire du palais Leoni. Plutôt que d'apprécier cette *Nativité* dans l'état où elle est, nous préférons en juger d'après la gravure de Gandolfi qui du moins en



LA NATIVITÉ.

a conservé le dessin et le style. Il y a là quelque chose de la désinvolture du Parmesan, mais d'un Parmesan plus sage, et Augustin Carrache, si désireux de fondre les qualités les plus opposées dans un éclectisme d'ail-

leurs impossible, aurait pu admirer ici le mélange heureux de la grâce parmesane, surtout dans la figure élancée du jeune pâtre qui porte un panier sur ses épaules, avec cette exquise convenance de Raphaël, qu'il appelle *giusta simmetria.*

Ont également péri les fresques du palais Torfonini, qui ont été admirées pendant deux siècles, et desquelles nous ne savons plus rien, si ce n'est qu'elles retraçaient l'histoire de Tarquin le Superbe en douze tableaux séparés par des termes de dieux et de déesses, qui étaient peints en camaïeu, et accompagnés sans doute de ces arabesques et de ces ornements de stuc qui formaient alors l'accessoire obligé de toute décoration murale. En revanche, on voit encore des fresques de Niccolo dell'Abate dans l'ancien palais du cardinal Poggi, qui est aujourd'hui l'Université, et qui au siècle dernier s'appelait l'Institut de Bologne et portait ce noble titre : *Bononiense scientiarum et artium Institutum ad publicum totius orbis usum.* Pellegrino Tibaldi avait eu la principale part dans les peintures de ce palais, et Niccolo n'avait eu à peindre, pour son compte, qu'une frise dont les personnages sont à mi-corps. Mais cette frise vaut à elle seule les banalités de Pellegrino, sa science froidement académique et ses figures apprises par cœur. Chose remarquable, ce même Niccolo qui, dans ses dessins et quelquefois dans ses grands ouvrages, laissait voir une tendance marquée au style parmigianesque, et qui en France devait fonder, à côté de Primatice, l'École maniérée de Fontainebleau, ce même Niccolo, dis-je, est d'un parfait naturel, cette fois, et d'une grâce modeste, sans tourment, sans affectation, sans effort. La frise représente des jeunes gens et des femmes jolies, dans le costume du XVI[e] siècle, jouant aux cartes, faisant de la musique ou se livrant à d'autres divertissements. Toutes les figures en sont aimables et de bonne compagnie; elles ont une tournure décente, des airs de tête pleins de noblesse et de charme. Dans un temps où tous les maîtres, pour avoir quelque ressemblance avec Michel-Ange, affectaient des allures fières et des mouvements contrastés, Niccolo a donné là un exemple frappant de la grâce qu'on peut trouver dans la nature, sans la chercher ou du moins sans en avoir l'air. Les jeunes femmes de sa frise sont toutes belles et avenantes parce que leur réserve n'est pas de la pruderie et que leur familiarité est contenue. La seule chose que laisse à désirer peut-être cette admirable peinture, c'est que l'auteur, pour rendre le spectacle plus piquant, n'ait pas mis un peu plus de variété dans ses physionomies. Un épisode intéressant et qui m'a touché est celui où l'on voit une jeune fille innocente résister timidement à un élégant damoiseau qui l'invite à jouer aux cartes, tandis qu'une des compagnes de la belle ingénue semble lui dire que le jeu n'a pas les dangers qu'elle croit et qu'on peut s'y livrer sans compromettre sa vertu. Ces fresques charmantes de Niccolo ont été gravées du reste au XIX[e] siècle dans le magnifique in-folio publié à Venise, en 1756, par Giampietro Zanotti, sous le titre : *Pitture di Pellegrino Tibaldi e di Noccolo Abati esistenti nell' Istituto di Bologna.*

Nous venons de dire tout ce qui reste à Bologne de Niccolo dell'Abate. Son séjour dans cette ville fut pourtant de cinq ans environ, c'est-à-dire de 1547 à 1551 ou 1552. Nous savons, en effet, par la Chronique de Lancillotto, qu'en cette dernière année l'artiste de Modène était au service de la cour de France, où l'avait appelé Henri II, sur la recommandation du Primatice. A la date du 15 mai 1552, Lancillotto prend note « que Giovanni dell'Abate, père de Niccolo, lui a dit que son fils, alors âgé de quarante ans, était à la cour de France, où il jouissait d'une très-belle pension; que déjà il avait fait les portraits du roi et de la reine; qu'il était occupé à peindre une des chambres de leur palais, *un camerino*, et qu'il désirait que sa femme et ses enfants, restés à Bologne, vinssent le rejoindre en France[1]. » Ce récit du chroniqueur modénais s'accorde au surplus sur ce dernier point avec un passage de Malvasia, qui nous apprend que la maison habitée par dell'Abate à Bologne dans le borghetto de San Francesco existait encore de son temps, et que la mère du peintre y était morte [2].

Voilà donc Niccolo établi à la cour de France en 1552, époque où il avait déjà peint les portraits de

[1] Il Lancillotto nella sua Cronaca, sotto á 25 del detto mese (di maggio) racconta che Giovanni, padre di Niccolò aveagli detto, che suo figliuolo, in età allora di 40 anni, era alla corte di Francia con ottima provisione, che aveva fatto i ritratti del re e della reina, e che vi dipingeva ancora un camerino, e che volea che colá passasse la sua moglie insieme co' figlj che aveva lasciati a Bologna. Tiraboschi, *Notizie de' Pittori modenesi...* in Modena, 1786.

[2] Malvasia : *Felsina pittrice, Vite de' Pittori bolognesi*, tom. I, p. 159.

Henri II et de Catherine, et il est chargé, sous la direction du Primatice, des travaux interminables auxquels donnait lieu la décoration du palais de Fontainebleau. « Depuis son arrivée en France jusqu'à sa mort, dit M. Frédéric Reiset [1], Niccolo couvrit de ses fresques d'immenses pans de murailles. Il devint le bras droit du Primatice, le traducteur élégant et fidèle de ses poétiques conceptions. Renonça-t-il donc absolument à travailler sur ses propres idées pour se faire l'instrument d'un autre? Rien ne nous autorise à l'affirmer, et il nous paraît peu probable que l'invention ait été entièrement abandonnée par un peintre si renommé par ses travaux précédents. D'un autre côté, il est certain qu'un grand nombre des compositions peintes à Fontainebleau l'ont été sur les dessins du Primatice. Les premières pensées en sont parvenues jusqu'à notre époque et le Louvre en possède quelques-unes. La tradition d'ailleurs est constante, et les historiens, en décrivant les peintures de Fontainebleau, s'accordent à donner la composition au Primatice et l'exécution à Niccolo. *Peint à frais par Messere Niccolo sur le dessin du seigneur de Saint-Martin,* dit à chaque instant le père Dan.



ULYSSE, ROI D'ITHAQUE.

« Les choses en sont venues à ce point, les deux artistes savaient du reste si habilement ménager leurs travaux que, soit parmi les peintures qui ont résisté à l'action du temps et des hommes, soit parmi celles qui ont succombé, il nous est bien difficile de désigner un morceau qui soit exclusivement de l'un ou de l'autre. La plus grande partie des compositions est certainement du Primatice, mais Niccolo est toujours cité comme ayant exécuté ou comme ayant dirigé l'exécution. Primatice était surintendant des bâtiments, et l'on sait que sous les Valois ce n'était pas là une sinécure; il est donc permis de penser que, depuis l'arrivée de Niccolo, il peignit rarement de sa main. Mais il serait déraisonnable de supposer que cela ne lui arriva jamais. Il nous semblerait également peu sage d'affirmer que Niccolo n'eut aucune part à l'invention des célèbres déco-

[1] Dans une notice sur Niccolò dell'Abate et les peintres de Fontainebleau, publiée par la *Gazette des beaux-arts* des 15 août et 1er septembre 1859. Cette notice, écrite et composée avec beaucoup de conscience et de compétence, est de plus, ce qui ne gâte rien, écrite en bon style français.

rations de Fontainebleau. Les comptes du temps ne nous paraissent pas jeter une grande lumière sur la question que nous venons d'agiter. Nous possédons le précieux traité intervenu entre *messire Francisque Primatius*, et *Nicolas de L'abbay, maistre peintre*, pour l'exécution des peintures de la galerie d'Ulysse[1], et nous y voyons que si l'on demande à Niccolo *des grotesques en forme de frizes à raison de 4 escus sol pour*

[1] *Renaissance des arts à la cour de France*, par M. le comte Léon de Laborde, p. 478.

En compulsant, au siècle dernier, les comptes des bâtiments royaux, que M. Léon de Laborde a remis en lumière dans son livre : *la Renaissance des arts à la cour de France*, Mariette trouva, dans le registre de 1533, « qu'un peintre, nommé Nicolas Bellin dit Modesne, avait touché la somme de cent livres pour avoir vacqué conjointement avec Francisque Primadisio, dit de Boullongne, peintre, ès ouvrages de peintures et stuc dans la chambre de la grosse tour du château de Fontainebleau, autrement nommée la Chambre de saint Louis, depuis le 2 juillet 1533 jusqu'au dernier novembre, à raison de 20 livres par mois ; peintures qui représentent en huit tableaux des sujets tirés d'Homère... » Mariette en tira cette conclusion que le nom de Bellin était le vrai nom de famille de Nicolas dell'Abate; qu'il était natif de Modène ; qu'il avait fait un premier voyage à Fontainebleau en 1533 ; qu'étant retourné sans doute en Italie, il y avait séjourné jusqu'en 1551 ou 1552, occupé à divers ouvrages tant à Modène qu'à Bologne, et qu'appelé de nouveau en France par le Primatice, il y avait reparu, n'en était plus sorti et y avait travaillé jusqu'à sa mort.

« En effet, dit Mariette, on recommence à parler de ce peintre dans les comptes des bâtiments du roy, en 1555, et pour lors, il n'y est plus désigné sous un autre nom que celui de Nicolas de L'abbé, ce qui ne permet guère de douter qu'il n'ait changé de nom et pris celui de l'Abbate par reconnaissance et par respect pour le Primatice, abbé de Saint-Martin, et pour lui prouver son attachement, d'autant que cela étoit alors assés d'usage parmi les peintres italiens, Perin del Vague et tant d'autres en ayant ainsi usé. Il faut donc croire que le Vedriani étoit très-mal fondé à vouloir que Niccolò fût de la famille des Abati de Modène, sans en donner d'autre raison que parce qu'il se trouve qu'il y a eu à Modène plusieurs peintres du nom d'Abati, ce qui ne prouve rien[1]. » Il faut bien en convenir, cette note émanée d'un esprit aussi judicieux que Mariette, était assez embarrassante, et, quoiqu'elle ait été réfutée par MM. de Chennevières et de Montaiglon, elle a d'abord fait naître quelques doutes dans notre esprit et nous a finalement convaincus. Il n'y avait guère en effet de probabilité que deux peintres, l'un s'appelant Nicolas Bellin, dit Modesne, l'autre Nicolas L'abbé, de Modène, eussent travaillé l'un et l'autre sous la direction de Primatice, aux mêmes peintures de la même chambre du même château, et cela sans que le premier de ces peintres eût jamais été connu de personne, sans qu'on l'eût mentionné dans aucune biographie. D'abord on peut fort bien admettre qu'un secrétaire des bâtiments, ayant mal entendu, ait écrit Nicolas Bellin pour Nicolas L'abbé. Les mots *dit Modesne* sont la mauvaise traduction en français de l'italien *di Modena*, comme plus tard les mots Langlois *dit Ciartres* ont été la mauvaise traduction en français de Langlois *di Ciartres* prononcé à l'italienne, c'est-à-dire tout simplement Langlois *de* Chartres. Ce qui aurait dû être la préposition *de* sous la plume du teneur de livres est devenu le participe passé du verbe *dire*, le synonyme de *surnommé*.

Ensuite, il est bon de se rappeler ce que Vedriani raconte, à savoir, que le Primatice passant par un village du territoire bolonais, le Bezovara, y rencontra Niccolò qui peignait pour un prix ridiculement misérable dans l'église de ce village. Or si Niccolò n'avait alors que dix-huit ou dix-neuf ans, on s'explique sans peine qu'il ait travaillé à vil prix, et comme les Italiens sont toujours assez précoces pour avoir dès cet âge-là presque tout le talent qu'ils auront plus tard, on s'explique également que le Primatice ait amené Niccolò à Bologne, pour le mettre en vue et le placer sur un plus brillant théâtre, et qu'ensuite il l'ait amené ou attiré en France, lorsqu'il y vint lui-même en 1533. Vasari dit bien, il est vrai, que Primatice fut envoyé à François Ier par le duc de Mantoue en 1531 ; mais il est très-vraisemblable que Vasari se trompe quant à la date, car le nom de Primatice ne commence à figurer dans les registres de dépenses des bâtiments royaux qu'à partir de 1533, qui est justement l'année où l'on y trouve aussi le nom de « Nicolas Bellin, dit Modesne. » Je suis donc porté à croire avec Mariette, quoi qu'en disent MM. de Montaiglon et de Chennevières, que Nicolas Bellin et Nicolas de L'abbé ne font qu'un seul et même peintre, et que Niccolò a fait en France deux voyages, le premier en 1533, le second en 1551 ou 1552. Cette opinion, au surplus, paraît être celle des savants commentateurs du Vasari de l'édition Lemonnier, lesquels cependant connaissent parfaitement l'ouvrage de Tiraboschi.

En revanche, MM. de Chennevières et de Montaiglon me semblent tout à fait dans leur droit lorsqu'ils rectifient l'erreur commise par M. Léon de Laborde, qui a voulu distinguer entre Nicolas de L'abbé et Nicolas dell'Abate. Ces messieurs ont prouvé jusqu'à l'évidence qu'une telle distinction était sans fondement; que ces différences d'appellation, Labbé, Labbey, Labatti, Labbaty ne sont que les formes diverses d'un même nom et que les deux mentions de Labbé et de L'abbate, bien qu'elles se lisent dans un même compte, celui de 1561, n'ont aucune importance pour la conclusion que l'auteur en a voulu tirer, puisque ces deux mentions se rapportent exactement aux mêmes travaux, c'est-à-dire aux *tableaux et paysages peints dans le cabinet de la chambre du roy*. Ceux qui voudront pousser jusqu'au bout ces éclaircissements et contrôler notre opinion n'auront qu'à lire la longue et intéressante note de MM. de Chennevières et de Montaiglon dans le premier volume de l'*Abecedario*, aux pages 2, 3, 4 et 5.

[1] *Abecedario de Pierre Jean Mariette*, et autres notes de cet amateur, ouvrage publié et annoté par MM. de Chennevières et de Montaiglon.

chacune des dites frizes, des trophées, frizes et grotesques pour les onze fenêtres, *moyennant* 6 *escus pour chacune des dites fenestres*, ou lui faisait aussi des commandes plus importantes. Ainsi il s'engage à



MARTYRE DE S. PIERRE ET DE S. PAUL.

peindre cinq tableaux pour chacune des cinq cheminées et à achever le bout de la galerie... *de toutes histoires, figures et grotesques qui lui seront ordonnées par le dit sieur abbé de Saint-Martin*. Ces derniers

mots, si nous ne nous trompons, indiquent plutôt une direction supérieure qu'une coopération de chaque instant; une certaine liberté nous paraît avoir été réservée à Niccolo, qui promettait d'ailleurs *de faire et parfaire bien duement, au dit d'ouvriers*, tous ces travaux. »

Des ouvrages immenses accomplis par Niccolo dell'Abate à Fontainebleau d'après les dessins ou, si l'on veut, d'après les idées du Primatice, une partie considérable a été détruite, entre autres la décoration de la chambre de saint Louis, décoration qu'il faut bien lui attribuer, puisque le père Dan dit formellement que les huit tableaux de cette chambre, l'*Enlèvement d'Hélène*, l'*Élection d'Agamemnon par les Grecs*, les *Actions d'Ulysse avant son départ pour le siége de Troie* et autres sujets tirés d'Homère, ont été *peints à frais par messere Niccolò sur les dessins du seigneur de Saint-Martin*. Nous ferons observer ici, à l'appui de ce qui a été dit dans la note précédente, que les huit tableaux de cette chambre, dont les sujets sont tirés de l'Iliade, sont bien les mêmes dont le payement a été fait en l'année 1533 au peintre Nicolas Bellini, dit Modenne. Or si ce peintre n'était pas le même personnage que Niccolo dell'Abate, de Modène, comment comprendre que le père Dan eût ignoré son existence, lui qui savait si bien, qui savait par cœur et dans le menu tout ce qui concernait le château de Fontainebleau [1] ? Nous avons donc ici une nouvelle preuve que l'Italien *messere Niccolo* est le seul et unique peintre de ce nom qui ait travaillé en 1533 à la décoration de la chambre de saint Louis et qu'il n'y a pas de distinction à faire entre Nicolas Bellini, dit Modesne, et Nicolas L'Abbé, de Modène.

Mais si les peintures dont nous parlons et que Vanloo avait restaurées en 1723 n'existent plus, celles qui décoraient la salle de Bal, autrement dite salle de Henri II, existent toujours, et il n'est pas d'amateur qui ne les ait vues. Bien qu'elles aient été restaurées, sous Henri IV, par Toussaint Dubreuil, et de nos jours, sous le règne de Louis-Philippe, par M. Alaux, membre de l'Institut et ancien directeur de l'Académie de France à Rome, les fresques de Niccolo justifient encore maintenant ce que Vasari en écrivait en 1568 dans la seconde édition de son livre. Il est vrai de dire que les restaurations de M. Alaux ont été intelligentes, discrètes et heureuses.

« Parmi ceux qui ont aidé l'abbé Primatice, dit Vasari, aucun ne lui a fait plus d'honneur que Niccolo de Modène, duquel nous avons déjà parlé une autre fois [2] et qui a surpassé tous les autres par l'excellence de son talent, ayant conduit de sa main, sur les dessins de l'abbé (de Saint-Martin) dans la salle dite du Bal un si grand nombre de figures qu'on ne peut les compter, figures qui sont toutes de grandeur naturelle et dont le coloris clair est tellement harmonieux qu'on les croirait peintes à l'huile et non à fresque. Après ce grand ouvrage, Niccolo peignit dans la grande galerie, toujours sur les dessins de l'abbé, soixante morceaux tirés de l'*Odyssée*, mais d'un coloris beaucoup plus sombre que celui des fresques dont il avait orné la salle du Bal, et cette obscurité du ton provenait de ce que le peintre s'était servi uniquement des couleurs de terre, telles que les produit la nature, sans y mêler du blanc. Il en résultait une vigueur extraordinaire des figures qui semblaient sortir de la muraille avec un relief terrible. Et de plus, tout le travail était mené avec un tel entrain et un tel ensemble qu'on l'eût dit exécuté en un seul jour, ce qui mérite les plus grands éloges, parce que la peinture a été conduite à fresque, sans retouches à sec [3]. »

Ce passage de Vasari était curieux à transcrire et nous l'avons transcrit en entier (bien que l'auteur n'eût jamais vu les peintures dont il vante la beauté), parce que l'on doit croire que ses louanges sont l'écho des conversations qu'il eut avec le Primatice à Bologne, en 1563, et qu'ainsi c'est l'opinion de Primatice lui-même sur Niccolo que nous donne là Vasari. L'observation appartient à M. Frédéric Reiset; elle est

[1] Le Père Dan, *Trésor des merveilles de Fontainebleau.*

[2] Vasari a parlé en effet de Niccolo dans la *Vie du Garofolo*, volume II de la dernière édition, pages 241 et 242.

[3] ...E cio è avvenuto, perocchè non ha usato altro colore che le terre in quel modo schiette, ch'elle sono prodotte dalla natura, senza mescolarvi, si puo dire, bianco; ma cacciate nè fondi tanto terribilmente di scuro, che hanno una forsa e relievo grandissimo. E oltre ciò l'ha condotte con una si fatta unione pertutto, che pajono quasi fatte tutte in un medesimo giorno, onde merita lode straordinaria, e massimamente avendole condotte a fresco, senza mai averle ritocche a secco... *Vasari*, tome XIII de la dernière édition.

d'un homme bien avisé. Mais hélas! ces peintures d'un relief si énergique et si terrible, ces belles inventions si poétiques, si abondantes et d'un si grand goût, elles n'ont pu sauver de la ruine les murs qui en étaient si magnifiquement décorés, ni obtenir grâce pour elles-mêmes. C'est en 1738 que fut consommée la destruction barbare de la galerie d'Ulysse, dite dans les comptes Galerie de la *Basse-Court*, et cela parce qu'on avait besoin de logements nouveaux pour cette tourbe, toujours croissante, de courtisans parasites que les rois traînent après eux. Mariette, qui avait vu ces fresques en place et qui n'était pas réduit, comme



LA PENSÉE.

nous, à les admirer dans les estampes alourdies qu'en a gravées Van Thulden, Mariette, en exprimant ses regrets au sujet de la galerie d'Ulysse, ne fait qu'attiser les nôtres. Voici comment il parle des peintures de la voûte, divisée en quinze travées, diversement comparties, où étaient représentés tous les dieux et toutes les déesses de l'Olympe, et au centre desquelles se déroulaient, comme dans la *Farnésine* de Raphaël, le *Parnasse* et le *Festin des Dieux*. « Les peintures de la voûte n'en faisaient pas le moindre ornement et l'on ne peut assez regretter qu'elles aient été détruites. Lorsqu'on s'y détermina, elles étaient aussi fraîches et aussi brillantes qu'elles avaient jamais été [1]. On y voyait régner dans toute la longueur, qui était de soixante-

[1] Ce que Mariette ne dit point, c'est qu'elles avaient été restaurées sous Henri IV par Toussaint Dubreuil, et, en 1661, par un nommé Balthasar. Du reste, Niccolo lui-même dut les retoucher l'année même de sa mort; car, dans le compte de 1571, une somme lui est allouée *pour avoir raffreschy trente et un tableaux peints en la Basse-Court.*

seize toises, une suite de tableaux de différentes formes, dont l'assemblage formait divers compartiments plus riches les uns que les autres, et qui, renfermés dans des ornements de stuc dorés et environnés d'autres ornements appelés grotesques, produisaient un spectacle tout à fait agréable. »

Après avoir décrit les différentes travées de la voûte, Mariette ajoute : « Ces excellentes peintures appartiennent il est vrai au Primatice ; on ne peut les lui contester, puisque c'est lui qui en a fourni les dessins ; mais Niccolo y a eu aussi trop de part pour ne lui en pas faire partager l'honneur. Le Primatice avoit sous lui plusieurs peintres qui exécutoient ses pensées, mais il se reposoit principalement de ce soin sur Niccolo, et l'on sait que c'est ce dernier qui avoit peint la plus grande partie des tableaux de cette galerie. Cela se reconnaissait assez à la beauté de la fresque, que peu de peintres ont aussi bien entendue que lui... »

Les fresques de la voûte, dont Mariette regrette si amèrement la perte, n'ont pas été gravées dans leur ensemble. Il n'en existe que des morceaux détachés, entre autres quatre pièces ovales en largeur et quatre pièces en hauteur, cintrées du haut et du bas ; elles sont décrites par Adam Bartsch dans l'œuvre de Georges Mantuan ; plus, une grande planche gravée par A. Garnier et trois planches octogones du même artiste, décrites par Robert Dumesnil. M. Reiset nous apprend que le dessin du ***Festin des Dieux***, qui faisait le pendant du ***Parnasse***, appartient au musée du Louvre, et que cette composition mérite bien ce que Mariette en a dit : que Corrége ***aurait voulu l'avoir faite***. Quant aux fresques représentant l'histoire d'Ulysse, elles ont été gravées, on le sait, par Théodore Van Thulden, en cinquante-huit pièces, qui ne laissent pas d'être agréables par l'invention, bien que le style élégant, svelte et fier du Primatice y soit interprété à la flamande.

Il reste encore au palais de Fontainebleau, dans l'ancienne chambre de Madame d'Etampes, devenue la cage de l'***Escalier du Roy***, sous Louis XV, huit fresques de Niccolo dont les sujets sont tirés de la vie d'Alexandre le Grand et qui ont été restaurées par Abel de Pujol. Quatre de ces peintures ont été gravées, une par Léon Davent, ***Alexandre domptant Bucéphale***, une par Domenico del Barbiere, ***le Festin d'Alexandre à Babylone***, les deux autres, ***Alexandre et Campaspe devant Apelles*** et ***Alexandre recevant dans sa couche la reine des Amazones*** (celle-ci en contre-partie) par le maître au monogramme [1]. Nous ne connaissons pas d'estampes d'après les quatre autres, et notamment d'après celle qui est la mieux conservée et « d'une très-grande beauté, » dit M. Reiset ; elle représente Alexandre offrant la couronne à Roxane. Le souvenir ne nous en est point resté dans l'esprit, quoique notre dernière visite au palais de Fontainebleau ne soit pas de vieille date. Il serait d'autant plus méritoire de graver cette fresque et les trois autres, ***Alexandre serrant les livres d'Homère, Timoclée amenée devant Alexandre*** et le ***Nœud gordien***, que, suivant l'opinion de quelques amateurs, on pourrait attribuer à Niccolo dell'Abate non-seulement l'exécution, mais l'invention de ces figures, en se fondant sur ce que l'abbé Guilbert a décrit ces charmantes compositions sans nommer le Primatice.

En tous cas, nous savons que le génie facile, élégant et clair de Niccolo dell'Abate s'exerça, durant son séjour en France, autre part qu'à Fontainebleau, et qu'il ne fut pas toujours confiné dans l'exécution des pensées que lui fournissait le *seigneur de Saint-Martin*. La chapelle de l'hôtel de Guise, depuis l'hôtel Soubise, aujourd'hui le Dépôt des archives nationales, avait été entièrement décorée, au dire de d'Argenville, par Niccolo dell'Abate, qui avait peint au plafond le Voyage d'Abraham et de Jacob, et sur les murs, les Pèlerins d'Emmaüs, une Résurrection, un *Noli me tangere*, saint Pierre marchant sur les eaux, et une Adoration des Mages. Sauval indique, dans le jardin de Chantilly, une galerie ornée de fresques par Niccolo, et il désigne, à Paris, la maison du conseiller Le Tellier, remarquable par un corps de logis magnifique et majestueux, comme ayant « un crypto-portique ou galerie basse à la manière des anciens, où messire Niccolo a peint à fresque quelques métamorphoses d'Ovide qui ne sont pas les moindres ouvrages de ce grand génie. » L'hôtel de Toulouse contenait, au XVIIIe siècle, plusieurs dessus de porte représentant des jeux

[1] Bartsch n'a pas décrit celle de ces deux estampes qui est gravée en contre-partie ; mais il a connu l'autre, et il l'a décrite dans l'œuvre du maître au dit monogramme, tome XIV du *Peintre Graveur*.

d'enfants par Niccolo. Le château de Beauregard, près Blois, renfermait, selon Félibien et d'Argenville, une Descente de croix, une Résurrection de Jésus-Christ, et dans un plafond dix anges portant les instruments de la Passion. Malheureusement, toutes ces peintures ont péri, ainsi que les tableaux de chevalet, sans doute peu nombreux, exécutés à la cour de France par le peintre de Modène, notamment ces portraits du roi et de la reine dont Giovanni dell'Abate, père de Niccolo, parlait au chroniqueur Lancillotto, le 25 mai de l'année 1552.

Un artiste ainsi occupé chez le roi et chez les grands seigneurs dut acquérir une belle fortune. Forciroli dans ses *Monumenta illustrium Mutinensium,* cités par Tiraboschi, dit que la pension annuelle de Niccolo était de 1,000 écus, sans compter le prix de ses travaux, qui lui étaient payés magnifiquement, *erano assai*



LE JEU DE CARTES.

splendidamente pagati i lavori; mais il nous paraît difficile d'admettre que le traitement de Niccolo ait été de 1,000 écus, alors que celui du Primatice n'était que de 1,200 livres, à moins que par ces mots *mille scudi* on ne doive entendre 1,000 livres, comme le pense M. Reiset. Les comptes des bâtiments ne nous disent rien sur la pension annuelle allouée au peintre de Modène, mais on y trouve la confirmation de ce fait que ses travaux lui étaient payés à part. Forciroli ajoute que dell'Abate reçut par surérogation une chaine d'or de la valeur de 300 écus. Il est d'ailleurs constant que les ouvrages de Niccolo étaient grandement appréciés même ailleurs qu'à la cour de France. C'est ainsi que la ville de Paris lui commandait en 1571, moyennant 1,100 livres tournois, somme alors considérable, les peintures à exécuter, pour l'entrée solennelle du roi Charles IX, sur les arcs de triomphe élevés à la porte Saint-Denis, à la fontaine du Ponceau, à la porte aux Peintres, à la fontaine des Innocents et au pont Notre-Dame, tandis qu'elle confiait les sculptures qui devaient compléter ces décorations à un artiste bien digne d'y concourir avec Niccolo, Germain Pilon.

Les comptes authentiques où ont été puisés ces précieux renseignements ont été publiés par M. Douet d'Arcq dans la *Revue archéologique* [1], et nous y voyons figurer une seconde fois Niccolo dell'Abate comme

[1] Année 1848, pages 519-44; 572-89; 661-80.

chargé, avec son fils Giulio-Camillo, moyennant la somme de 700 livres tournois, de peindre dans la salle de l'Évêché seize grands tableaux d'histoire et figures poétiques, selon les inventions des poëtes Ronsard et Daurat, à l'occasion de l'entrée solennelle d'Élisabeth d'Autriche, femme de Charles IX, entrée qui devait avoir lieu et qui eut lieu, en effet, le 23 mars 1571, dix-huit jours après celle du roi. Le marché passé avec la ville de Paris étant du 8 janvier 1571, le peintre et son fils n'eurent que deux mois et demi pour mener à bien ces seize grands tableaux, qui cependant furent admirés de tout le monde. « Sa Majesté et ceulx de sa suilte s'y arrêtèrent longuement, car oultre la beaulté du suject de cette histoire qui fut trouvée bien à propos, ces tableaux avoient été faicts par le premier peintre de l'Europe; » ainsi s'exprime un des ordonnateurs de la fête, qui l'a complaisamment décrite.

Bien qu'il eût, selon toute apparence, un logement à Paris où il a tant travaillé, Niccolo dell'Abate avait sa résidence à Fontainebleau, et son nom se lit plusieurs fois dans les registres baptismaux de l'église d'Avon, où il est mentionné comme parrain. Où et quand il mourut, on ne le sait pas au juste. Selon Forciroli, la date de sa mort, arrivée à Fontainebleau, serait 1571, date fort probable, du reste, car après cette année, il n'est plus question de lui dans les comptes des bâtiments royaux ni dans aucun autre document. Toujours est-il qu'il ne mourut point en 1570, comme l'ont dit quelques biographes, et qu'il vécut au moins jusqu'au mois de mars 1571, puisqu'il exécuta « les histoires et figures poétiques » dont nous venons de parler. Roland de Virloys, en son *Dictionnaire d'architecture*, range parmi les architectes Niccolo dell'Abate, et il lui attribue les plans du château de Meudon, qu'il aurait bâti pour le cardinal de Lorraine, et le dessin du tombeau de François Ier. Ce qui infirme cette assertion, qui d'ailleurs ne se retrouve nulle autre part, c'est que le même auteur, dans le même *Dictionnaire*, désigne le Primatice comme ayant été l'architecte du même château et du même mausolée. Il faut ajouter ici que Gaillard, dans son *Histoire de François Ier*, parle d'un portrait de ce prince peint par Niccolo et qui se trouvait dans le Cabinet des estampes du roi. Si le fait est certain, nous aurions là une nouvelle preuve que l'artiste de Modène aurait fait un premier voyage en France, du vivant de François Ier. Peut-être, au surplus, le portrait en question n'est-il autre que la miniature allégorique et emblématique de François Ier donnée (il faudrait dire alors restituée) au Cabinet du roi par le comte de Caylus, en 1765. Mais, à vrai dire, ce portrait minutieux, stenté et bizarre ne rappelle ni l'esprit ni la main de Niccolo.

Lorsque, au lieu de marcher sur les pas d'un autre, il vole de ses propres ailes, Niccolo dell'Abate montre sans doute les défauts et les qualités de son temps, mais, si je ne me trompe, les qualités plus que les défauts. Dans ses légers croquis où d'une plume cursive il formule ses premières pensées, Niccolo ressemble, il est vrai, au Parmesan, et s'il rappelle la manière spirituelle, la grâce désinvolte et un peu forcée de ce maître aimable, dans ses dessins arrêtés, dans ceux qui lui servaient de modèles ou de cartons pour ses fresques, il est plus contenu, plus sage, et par cela même plus original. Comme tous les successeurs de Michel-Ange, il use du contraste des attitudes et des mouvements, mais il en use sans en abuser. Il concilie la svelte élégance de ses contemporains, qui est toujours intentionnelle et factice, avec un peu de cette vérité qui est toujours simple. Il subit l'influence de son époque, mais sans être entraîné pourtant à cette intempérance de maniérisme, originaire de Michel-Ange, qui caractérise les Vasari et les Salviati à Florence, Palme le jeune à Venise, les Zuccari à Rome, et notre école de Fontainebleau jusqu'à Freminet. Par la distinction de ses formes sans naturalisme, mais non sans naturel, par ses allures pleines d'aisance, de liberté et de noblesse, il a quelque rapport avec Jean Goujon; toutefois il accuse moins de recherche; ses proportions sont plus justes et moins convenues. Ce qu'on peut lui reprocher, comme à tant d'autres artistes du XVIe siècle, c'est d'avoir un talent purement extérieur et décoratif dans le sens optique du mot, c'est-à-dire occupé du pittoresque plus que de l'expression, et jaloux de satisfaire le regard plutôt que de parler à l'âme. Son mérite est d'avoir toujours vécu dans les régions élevées de son art, de n'avoir évoqué sur la toile ou sur les murailles de nos palais que des figures épiques ou olympiques, de n'avoir puisé son inspiration qu'aux grandes sources, d'avoir conservé de la dignité, même dans les sujets familiers, d'avoir eu enfin l'horreur de la vulgarité et l'amour persistant de la poésie. Ah! sans doute, en passant de Raphaël à Jules Romain, de

Jules Romain au Primatice, du Primatice à Niccolo, le grand art a descendu plusieurs degrés ; mais il faut reconnaître qu'il en reste une saveur éloignée, un arrière-goût dans les œuvres de ce peintre gracieux qui, par un heureux échange, semble avoir contracté en France le sentiment de la mesure, tandis qu'il y appor-



FRANÇOIS Ier EN MINERVE.

tait avec Primatice le style dégagé et tourmenté de la décadence, mais d'une décadence encore voisine des grands maîtres et capable de s'en souvenir, *non avorum immemor.*

Charles BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Le musée du Louvre ne renferme aucune peinture de Niccolo dell' Abate. *Le Mariage mystique de sainte Catherine*, qu'on lui attribuait dans les anciens inventaires, a été reconnu pour appartenir à l'école du Parmesan.

Mais il existe au Louvre trois dessins du maître : ils sont ainsi décrits dans la *Notice* de M. Frédéric Reiset.

1. Prophète assis et écrivant sur une grande tablette posée sur ses genoux, dessin à la pierre noire et rehaussé de blanc sur papier gris. Il a été mis aux carreaux.

2. *L'Annonciation*, la Vierge est à droite, agenouillée sur son prie-Dieu et vue de profil, l'ange est du côté opposé, volant sur les nuages, le bras levé vers le ciel. Cette composition, destinée à l'ornement d'un cintre, est à la sanguine, lavée et rehaussée de blanc sur papier gris.

3. *Mariage de sainte Catherine*. La Vierge, assise au pied d'un arbre, tient sur ses genoux l'enfant Jésus qui prend la main de la sainte et va lui donner l'anneau nuptial. Ce dessin, venant de Modène, est à la pierre noire et légèrement rehaussé de blanc sur papier gris.

Fontainebleau. La partie la mieux conservée ou, si l'on veut, la mieux restaurée, des ouvrages considérables faits par Niccolo dans ce palais sur les dessins de Primatice, est la décoration de la salle de bal, dite salle de Henri II. En voici une description sommaire :

En partant de la tribune des musiciens, les quatre grandes compositions du côté du parterre sont les suivantes :

Cérès, au milieu des divinités de sa suite, préside aux travaux de la moisson. Vulcain forge des armes pour Cupidon, à la demande de Vénus. Le soleil, entouré des saisons et des fleurs, parcourt les signes du zodiaque. Phaëton vient lui demander à conduire son char. Philémon et Baucis, récompensés pour avoir donné l'hospitalité à Jupiter et à Mercure, et les Phrygiens punis pour la leur avoir refusée.

Les quatre autres tableaux sur le côté de la cour du Donjon, toujours en partant de la tribune, sont :

Bacchus célébrant une bacchanale avec Hébé, des faunes et des satyres. Tout près de là, des lions et des léopards. Apollon, sur le Parnasse et près de la fontaine Castalie, exécute un concert avec six muses. Des dieux assemblés s'amusent à regarder danser les trois Grâces. La Discorde jetant la pomme sur la table du festin de Thétis et de Pélée.

Avec huit grandes compositions, placées entre les fenêtres, il faut en ajouter une neuvième non moins grande, que l'on voit derrière l'orchestre des musiciens : ce sont divers groupes de musiciens et de danseurs ; puis un concert de femmes et d'enfants.

De cinquante-quatre compositions de moindre importance qui décorent les voûtes des dix arcs, quatre sont à droite et à gauche de la cheminée, ces dernières représentent :

Hercule combattant le sanglier. Diane aux enfers ayant près d'elle Cerbère. Un gentilhomme du temps de François Ier combattant un loup-cervier. Diane se reposant après la chasse. On croit que l'artiste a donné à la déesse les traits de Diane de Poitiers.

Dans l'ancienne chambre de Madame d'Étampes, changée aujourd'hui en escalier d'honneur, se trouvent encore les huit compositions dont nous avons parlé et qui ont été restaurées par Abel de Pujol. Tout ce qu'avait peint Niccolo dans la galerie d'Ulysse, dite la Grande-Galerie, dans la chambre de Saint-Louis et dans la laiterie de Catherine de Médicis, a complétement péri.

Pour ce qui est des décorations peintes dans divers hôtels et maisons de Paris, de Fontainebleau, de Meudon ou de Blois, nous renvoyons le lecteur à ce que nous avons dit plus haut.

A Fontainebleau se trouve une figure de Diane debout, peinte à l'huile sur panneau, qui a été achetée en vente publique il y a une quinzaine d'années et qu'on suppose avoir anciennement appartenu à la décoration du château.

Bologne. — Dans le palais Sedazzi se voient encore une *Nativité* en très-mauvais état et un plafond où est représentée l'histoire d'Énée.

Galerie de Dresde. — Le *Martyre de saint Pierre et de saint Paul*, provenant de l'église San Pietro des Bénédictins, à Modène.

Musée de Rennes. — Deux dessins : Vieillard assis et drapé, — le Christ descendu de la croix.

Galerie Stafford à Londres, *L'Enlèvement de Proserpine*; ce tableau provient de la galerie du Palais-Royal. Il passa en Angleterre avec la collection des tableaux italiens et français du duc d'Orléans, Philippe-Égalité.

Collection Scarsdale. Une *Sainte Famille*.

Vente Legrand, 1827. *La Naissance d'Adonis*, peinture sur panneau, provenant du château de Fontainebleau ; nous ne savons pas le prix d'adjudication.

Vente Vicomte E. N. 1860.—Huit dessins de Niccolo, 530 fr.

PARIS. — IMP. JULES LE CLERE ET Cie, RUE CASSETTE, 29.



Ecole Italienne. *Sujets pieux, Histoire.*

BARTHÉLEMY SCHIDONE

NÉ VERS 1570. — MORT EN 1615.

ECOLE
Lombarde



S'il fallait adopter la belle opinion de Pythagore sur la transmigration des âmes, on pourrait croire que l'âme du Corrége était passée dans le corps de Schidone, et lui avait ainsi communiqué l'esprit, la grâce, la touche admirable de ce grand maître. On assure pourtant que le Schidone fut élève des Carrache, et Malvasia le dit formellement; mais aucune trace du style bolonais ne se remarque dans ses ouvrages qui, dès le principe, sont marqués à une autre empreinte. A Modène, qui était le lieu de sa naissance, ou du moins le lieu de son éducation première, il avait pu voir les plus belles peintures du Corrége; mais en les voyant, il fut averti de son propre génie. Ainsi, loin d'être un imitateur vulgaire, capable d'épouser sans discernement les qualités et les défauts de son modèle, Schidone fut un admirateur intelligent qui peignit comme le Corrége, non-seulement parce qu'il l'admirait, mais parce qu'il sentait comme lui, et il est un des rares exemples de la différence qui peut exister entre une froide copie et une sympathique ressemblance.

On ne sait que fort peu de chose touchant la vie de Barthelemy Schidone, et l'on ignore même la date de sa naissance. Elle ne se trouve indiquée ni dans Vedriani, qui écrivait au dix-septième siècle la vie des artistes modenais, ni dans le *Microcosmo della pittura*, de Scanelli, qui a consacré douze lignes seulement à la louange du Schidone, ni dans le P. Orlandi, dont l'*Abecedario* porte, à l'article de ce peintre, dans l'exemplaire interfolié du Cabinet des estampes, cette note de la main de Mariette : « Je le crois né en 1680, et, si je me trompe, ce ne peut être de beaucoup. » Mais le consciencieux Ticozzi, dans son *Dizionario*, publié il y a quelque vingt ans, place la naissance de Schidone vers l'année 1570, et cette date, en l'absence de tout document certain, nous paraît la plus vraisemblable. Quant à Malvasia, il se contente de citer le Schidone au nombre des peintres éminents sortis de l'école des Carrache, et il n'en dit pas un mot de plus. Le peintre modenais ne commence donc à donner prise à l'histoire que du moment où, passé maître lui-même, il fut employé par le duc de Modène à peindre les portraits des personnages de sa maison et de sa cour, et à décorer de fresques un petit portique du palais ducal, où il représenta les travaux d'Hercule avec une frise composée d'arabesques et d'enfants. Encore ne nous reste-t-il, de ces peintures, que la simple mention de leur ancienne existence, les unes ayant peri entièrement, les autres ayant été dispersées en Italie sans qu'on ait pu savoir ce qu'elles étaient devenues [1].

Nous avons dit que le Schidone avait pu contempler à Modène les plus beaux ouvrages du Corrége. Là était alors, en effet, dans la galerie ducale, cette fameuse Nativité, si merveilleusement éclairée par la lumière qui émane de l'enfant Jésus, et que les Italiens appellent *la Notte*. Là était aussi le *saint Georges*, tableau tout brillant d'une lumière diffuse et naturelle, comme l'autre l'était d'une lumière concentrée et miraculeuse. Dans ces peintures qui avaient étonné l'art italien, Schidone crut reconnaître les qualités qu'il portait latentes en lui. Il étudia donc les tableaux du Corrége avec d'autant plus de ferveur qu'il y vit comme une révélation de lui-même. La grâce des contours, la morbidesse des chairs, le clair-obscur, rien ne lui échappa. Au contact d'un si grand maître, il sentit remuer son propre génie. Vedriani nous apprend que Schidone fit une copie du fameux tableau du Corrége, et comme le pense Tiraboschi, nul doute qu'il n'ait voulu désigner par cette expression le tableau de la *Notte*. Or, nous savons d'autre part que le duc de Modène, voulant avoir dans sa galerie ce morceau célèbre que le Corrége avait peint pour l'église Saint-Prosper à Reggio, en fit faire une copie qui fut mise à la place du modèle. Il est donc probable que cette copie et celle du *saint Georges* qu'on admirait dans l'église de Saint-Pierre-Martyr, furent confiées au Schidone, seul capable alors de comprendre et de reproduire toutes les beautés de l'original. Mais dès la fin du siècle dernier, la copie du *saint Georges* n'existait plus dans cette église, *ora più non si vede*, dit l'abbé Tiraboschi.

Après avoir copié le Corrége, Schidone l'imita, mais sans servilité, sans froideur. Il eut comme lui des lignes charmantes, un modelé tendre et passé, un pinceau suave, mais il apporta dans l'expression et l'arrangement de ses figures, un sentiment plus intime, une grâce moins maniérée et plus retenue. Ses peintures religieuses ont un caractère sérieux et touchant; le sourire de ses Vierges est triste; l'enfant Jésus détourne naïvement ses regards de la croix que lui montre le petit saint Jean, et l'ensemble de ses *Madones* est empreint d'une poésie chrétienne que les Italiens d'alors ne rencontraient plus que bien rarement. Il existe un tableau de Schidone où la Sainte Famille est représentée au milieu d'un paysage tranquille et boisé. La Vierge est assise sur une pierre auprès d'un lac qui baigne une vallée ombreuse, et sur les bords de ce lac s'élève dans l'éloignement une masure abandonnée. Tandis que Jésus semble parler avec saint Jean de cette croix qui est l'unique jouet de leur enfance, Marie jette un regard mélancolique sur le vieux charpentier qui l'a accompagnée dans l'exil et qui maintenant, infirme et aveugle, s'appuie sur une béquille et paraît chercher son chemin. Schidone a su prêter ainsi quelque intérêt à un personnage toujours sacrifié, et donner un charme de plus à ce groupe éternel de saintes figures par lequel l'art italien a tant de fois lassé notre admiration.

[1] Queste pitture a fresco sono ora interamente periti; e i ritratti ancora non si sa, ove esistano. *Notizie de pittori, scultori e architetti natii degli stati del duca di Modena, raccolte dal ab. Girolamo Tiraboschi.* In Modena. 1786.

La renommée du Schidone s'étant répandue dans la haute Italie, il fut invité par les comtes Ronchi à venir décorer leur palais de Fiorano; mais des peintures qu'il fit pour eux, la plupart, et précisément les plus belles, *le più pregevole*, furent détruites par un incendie. Schidone fut ensuite appelé à Plaisance et y laissa, dans le palais Scotti et dans les églises, quelques-unes de ces *Vierges* qu'il peignait avec tant



LE CHRIST AU TOMBEAU.

d'âme et qui enchantaient les dévots autant que les peintres. Scanelli cite au nombre de ses meilleures la *Sainte Famille* environnée d'anges, qui ornait la chapelle de la Conception à Saint-François[1], et qui, devenue la propriété des Farnèse, passa depuis à Naples et se trouve maintenant au Musée *degli studi*. Mais, de toutes ces madones, la plus belle, la plus révérée et la plus admirable, celle qu'il fit avec le plus d'amour, fut pour l'église paroissiale de Formigine, qui était proprement le lieu de sa naissance et où, selon le témoignage de Tiraboschi, il existait encore, en 1786, une famille du nom de

[1] V. le *Microcosmo della pittura di Francesco Scanelli da Forli, in Cesena*, 1657

Schidone[1]. Le duc de Modène ne put voir cette Vierge sans désirer l'avoir dans sa galerie, et il l'obtint facilement de la commune de Formigine. Les autres ouvrages de Schidone à Modène furent aussi, pour la plupart, destinés aux églises ou aux communautés religieuses. Pour l'autel de la Confession dans la cathédrale, il fit le tableau de *San Geminiano*, et pour la chapelle de la Conception à Saint-François, il composa une *sainte Famille*, qui tomba plus tard en la possession du S. Giuseppe Olivari. Mais on ne sait plus quelle congrégation pieuse ou quel amateur lui acheta sa *Madeleine*, peinture charmante qui aurait fait sourire le Corrége. Désolée, pénitente et toujours belle, la courtisane est venue se repentir dans un désert; mais ses pensées lui tiennent compagnie sous la forme de deux amours, devenus des anges.

Cependant les amateurs de peinture commençaient à rechercher le Schidone, car pour eux les talents nouveaux ont toujours un attrait de plus, celui de raviver leur curiosité ralentie. De ce nombre étaient les gens de lettres et les poëtes. Ils passaient alors une grande partie de leur vie dans les ateliers de peinture, et la plupart s'étaient créé le goût de collectionner des dessins de maîtres. Depuis que l'Arétin, pour se former un cabinet, avait si bien mis à contribution les artistes de son temps, et les avait tous intimidés ou séduits, à l'exception du terrible Michel-Ange, les poëtes italiens imitaient volontiers l'exemple et les procédés de leur illustre confrère. Sonnets, madrigaux, épîtres familières, flatteries en prose ou en vers, ils mettaient tout en œuvre. Le plus intrépide de ces curieux était le cavalier Marini, qui fut grand ami du Poussin. De la cour de Turin, où il avait été conduit par le cardinal Aldobrandini, il écrivait lettres sur lettres au Schidone pour lui demander un dessin, et du jour où il en eût obtenu la promesse, il ne lui laissa plus un seul instant de repos. Les lettres de Marini, imprimées à Venise, trahissent en vingt endroits la vivacité de cette préoccupation, l'ardeur de ce désir : avoir un dessin du second Corrége. « Le seigneur Schidone, dit-il dans une de ses lettres, est comme le soleil de Mars qui agite mais ne résoud pas, *che commove ma non risolve*. Il m'a promis un dessin de sa main, et il ne s'en est plus souvenu. » Et dans une autre, il écrit : « Si le Schidone ne veut pas répondre à l'affection que je lui porte, il devrait au moins, par pure civilité, répondre aux lettres que je lui adresse; cent fois je l'ai prié ou fait prier de me donner un dessin, afin d'avoir une occasion d'illustrer son nom en le mettant dans ma galerie, c'est ainsi que j'appelle une œuvre que je forme en ce moment de dessins choisis de nos plus grands maîtres contemporains, et je n'ai pu rien obtenir... » Enfin après cinq ans de supplications et d'attente, Marini, par l'intermédiaire d'un ami commun, Guidobaldo Benamati, reçut le dessin promis, et il faut voir dans sa correspondance avec quelle joie, avec quel feu il en parle. « Le dessin de Schidone, dit-il, a été regardé par tous les amateurs comme une merveille. Plusieurs ont juré qu'il devait être du Parmesan ou bien du Corrége, disant qu'il n'y avait aucun peintre moderne qui fût capable d'atteindre à un tel degré de perfection. Notre sérénissime duc de Savoie en ayant ouï parler, a voulu le voir, et il y a pris tant de plaisir que j'ai eu toute la peine du monde à le lui ôter des mains. En somme, c'est un morceau admirable et je le conserverai toujours parmi mes joyaux les plus chers. » Du reste, fidèle à sa parole, Marini ne manqua pas de faire pour le dessin de Schidone ce qu'il avait fait pour tous les autres dessins de sa collection, dont chacun était illustré d'un madrigal. Il composa les vers suivants sur le sujet même que le peintre avait choisi : *Actéon dévoré par les chiens* :

Quanti, o quanti Attheoni
Più miseri di quello
Ch' esprime il tuo pennello,
Si trovano, SCHIDONI !
L'ingorde passioni,
I mordaci appetiti
De' nostri sensi humani,
Che altre son che cani,
Da noi stessi nutriti,
Onde siam poi feriti[3].

[1] E forse lo Schedone volle lasciare a quel luogo cotal memoria, perchè ei ne era natio, benche comunemente dicasi modenese, essendo tuttora in Formigine una civil famiglia di questo nome. *Tiraboschi.*

[2] Ho ricevuto il designo del Sig. Schidone, il quale è stato quì da tutti gli intendenti dell' arte giudicato un miracolo. Sono molti ch' hanno giurato esser del Parmigiano o del Correggio, perche non si sanno accomodare a credere, che viva alcuñ pittore moderno il quale arrivi a tanta eccellenza... *Lettere del Cavaliere Marini*, Venetia, 1673, p. 321.

[3] Vedriani, *Raccolta de' pittori, scultori et architetti modenesi.* In Modena, 1662.

« O Schidone, combien n'y a-t-il pas d'Actéon plus misérables que celui qu'a retracé ton pinceau! Nos



L'ÉDUCATION DE L'ENFANT JÉSUS.

passions avides, nos appétits brutaux, nos sens humains, qu'est-ce autre chose que des chiens que nous nourrissons de notre substance et qui ensuite nous dévorent? »

Tout autre que Schidone eût été peut-être moins touché que lui de se voir ainsi payé en monnaie de poète, mais le peintre modenais n'était pas étranger lui-même à la poésie. Dans sa jeunesse ayant été mis en prison pour quelques paroles jugées trop libres, il avait adressé au duc César une pièce de vers, qui fut retrouvée deux siècles plus tard par l'abbé Tiraboschi, dans les archives secrètes de la maison d'Est. Le *pauvre Schidone*, comme il s'appelle, supplie le seigneur duc de jeter un regard de compassion sur un prisonnier désespéré, qui veut renoncer au monde et se faire moine. La libération du malheureux peintre, retenu en gage pour ses fautes, sera considérée, dit-il, comme une œuvre plus pieuse encore que le Mont-de-Piété.....

Dès qu'on parle d'un tableau de Schidone, il n'est pas un amateur qui ne s'imagine voir une *Sainte Famille*, car c'est presque uniquement comme peintre religieux que ce maître est connu en France. Et pourtant il lui est arrivé plus d'une fois de peindre avec convenance des sujets de la mythologie ou de l'histoire, et d'y mettre l'expression voulue, sans manquer jamais à la grâce qui lui était familière. En 1604, il fut chargé de la décoration du palais communal de Modène, concurremment avec Hercule dell'Abbate, petit-fils de ce Nicolo dell'Abbate qui était venu à Fontainebleau avec le Primatice. Dans les parties de cette décoration qui lui appartiennent, Le Schidone représenta Coriolan, devenu l'ennemi de sa patrie, se laissant fléchir par les larmes de sa mère et de sa femme. Tout ce qu'offrait de ressources ce bel épisode de l'histoire héroïque de Rome, le peintre le mit en œuvre avec beaucoup d'art. A la noble vieillesse de Volumnie, mère de Coriolan, il opposa les charmes de Véturie. Il sut exprimer les nuances de respect et de tendresse que pouvaient inspirer au général romain la majesté d'une mère en deuil et la grâce d'une épouse éplorée qui vient prier à genoux pour sa patrie, en montrant des objets plus éloquents encore que ses larmes, ses deux enfants. Il fit sentir enfin dans la contenance des dames romaines qui accompagnaient la famille de Coriolan, la dignité d'une prière silencieuse en contraste avec l'attitude suppliante de Volumnie et de Véturie. De l'autre coté du mur, près d'une fenêtre, Schidone fit un tableau de l'*Harmonie* personnifiée dans un groupe de sept femmes qui, par la variété de leurs gestes, de leurs tempéraments, de leurs costumes, symbolisaient, comme autant de caractères vivants, les sept notes de la musique. Expressives, gracieuses, habilement pondérées, ces figures offraient un heureux mélange de la manière du Corrége avec le style de Raphaël, qui, durant le seizième siècle, avait prévalu dans l'école Modenaise, où Pellegrino de Modène, élève du Sanzio, l'avait importé. Mais les autres ouvrages de Schidone ne laissaient plus voir aucune réminiscence de l'école romaine, et par exemple, dans le *San Geminiano* dont nous avons parlé, on ne retrouve plus que le sentiment du Corrége. C'est dans le goût de ce gracieux maître, que le saint évêque est représenté au moment où il vient de ressusciter un enfant qui, s'appuyant sur la crosse épiscopale, semble remercier son libérateur de se sentir revivre, et jette sur lui le premier regard de ses yeux rendus à la lumière.

De Modène, le Schidone fut appelé à Parme par le duc Ranuccio qui lui fit le plus agréable accueil et le chargea de peindre les portraits de sa famille, et ceux des principaux personnages de sa petite cour. La dévotion, l'histoire, la fable antique exercèrent aussi le talent de ce peintre aimable. Il fit des amours aussi bien que des chérubins, des saints et des héros, des *Charités*, des *Vierges*, et toutes ces charmantes peintures facilement conçues, largement colorées, mais avec douceur, qui après avoir fait partie de la galerie Farnèse, sont aujourd'hui à Naples, où le voyageur les admire avec surprise. Le duc en fut si content qu'il voulut retenir pour toujours le Schidone, le fixer à Parme. Dans cette vue, il lui fit épouser la signora Barbara, fille de Paolo de' Saliti, et il dota les nouveaux mariés d'une terre dépendant de sa villa de Felegara stipulant que cette terre serait transmissible aux enfants qui naitraient de leur union, ou ferait retour au duché dans le cas où il n'en surviendrait point. Et afin que le Schidone pût cultiver son art en paix, le duc lui donna de plus une maison avec un jardin. Dans cette retraite philosophique, semblable à celle tant de fois rêvée par les poètes (*hoc erat in votis*), le Schidone aurait pu vivre heureux, et à défaut d'enfants, se faire comme une famille de ses figures et de ses pensées ; mais une malheureuse passion s'était emparée de lui, celle du jeu. C'est là sans doute ce qui explique le petit nombre de ses tableaux, et pourquoi il en a peint quelques-uns dans la manière strapassée de Lanfranc. Tantôt il passait ses journées à jouer à la paume

et, rentré chez lui, il ne pouvait plus manier le pinceau que d'une main tremblante [1] tantôt c'étaient les jeux de hasard qui dévoraient sa vie, son sommeil et son argent. Une nuit, il perdit huit cents écus qui étaient le prix d'un de ses tableaux, et il en ressentit un tel chagrin qu'il en mourut [2]. Le chroniqueur Spaccini a enregistré cet évènement à la date du 27 décembre 1615. La mort de Schidone fut pleurée par les poètes de son temps. Le comte Fulvio Testi qui dans la première édition de ses poésies, imprimée à Venise, avait consacré un sonnet à la louange du Schidone, inséra dans la seconde édition, publiée à Modène, une *Canzone* en l'honneur du mort. Cesar Rinaldi, poète bolonais, dans une de ses *Lettres*, adressée au



A. PAQUIER del. LAVIEILLE sc.

REPOS DE LA SAINTE FAMILLE.

docteur Lodovico Scapinelli, déplore également la fin prématurée du peintre modenais, et il s'en console en lui prédisant l'immortalité : *M'incresce, che lo Schedoni sia morto, pittore famosissimo, e che nell' opere non morrà già mai.*

Bien qu'il ait touché à plus d'un genre, et d'une façon remarquable, Bartolomeo Schidone est surtout un artiste religieux, et comme tel, seulement, il a un nom. Mais dans ce christianisme qui fournit à la peinture des tableaux si sombres et de si douces images, il n'a jamais vu que le coté de la tendresse. On ne rencontre dans son œuvre ni les démons ni les martyrs, ni les bourreaux de l'enfer, ni les bourreaux de ce monde; on n'y voit que les anges du ciel et ceux de la terre. Ses *enfants* sont de la famille du Corrége;

[1] Giocava voluntieri al pallone, e se bene era pregato a desistere, apportando tal giuoco destrimento alla mano pittrice, non fù possibile ottenersi che lo lasciasse. *Vedriani.*

[2] Le même chroniqueur, cité par Tiraboschi, s'exprime ainsi, sous la rubrique du 1er janvier 1616 : *La morte del Schidone pittore è fatta d'affanno per aver tirato scudi* 800, *dicono d'una pittura fatta, e gli ha giocato, e perso in una notte.*

toutefois l'imitation de ce grand peintre est corrigée dans le Schidone par l'intimité du sentiment chrétien, et c'est là précisément ce qui le distingue de son modèle. Ses Vierges ont dans le regard une mélancolie qui est une grâce de plus. Souvent il a peint l'*Ensevelissement du Christ*, et toujours avec une émotion grave, profonde et recueillie : aucune action, du reste, ne se prête mieux à la beauté de l'expression et à l'éloquence du clair obscur. Bien des fois nous avons regardé au musée du Louvre les deux tableaux de Schidone qui représentent la mise au tombeau de Jésus. Il en est un où la scène est éclairée par un ange; saint Jean, à genoux, soulève pieusement les pieds de son maître ; le corps est soutenu par Nicodème, et Joseph d'Arimathie est le seul témoin de ces funérailles d'un Dieu. Ainsi resserré sous la voûte du sépulcre, à la lueur d'un flambeau, avec ce petit nombre de disciples, le drame devient plus intime, plus touchant, plus auguste, et malgré la franchise de l'effet de lumière, les ombres sont si bien liées entre elles, que le tableau demeure tranquille et silencieux. Schidone, s'il n'avait eu cette délicatesse d'expression, eût été relégué par l'histoire dans le servile troupeau des imitateurs. Le sentiment qui anime ses ouvrages, la suavité de son pinceau l'auront sauvé de l'oubli, et l'on peut dire que s'il emprunta la lyre du Corrége, ce fut pour en tirer des mélodies moins brillantes et moins larges, mais toujours gracieuses, expressives et pénétrantes.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Schidone a gravé à l'eau forte une seule estampe qui est rare et surtout difficile à trouver bonne d'épreuve. Elle représente *la Vierge avec l'Enfant qui tient une croix, et saint Joseph.* — Les figures sont à mi-corps, petit in-4°.

Les tableaux et les dessins du Schidone sont rares, et chers quand ils sont bien authentiques. Excepté le musée de Naples, on en trouve fort peu dans les galeries de l'Europe.

Le Musée du Louvre possède trois tableaux du Schidone :

1° Une *Sainte famille.* — La Vierge tient l'Enfant debout sur une table. Saint Joseph est appuyé sur une béquille.

2° *Le Christ porté au tombeau* (peint sur bois). — Un ange tient un flambeau. Au revers du panneau est imprimé : *Ex collectione Ardi Piri Fsei de Chastre de Billy.*

3° *Même sujet.* — Le corps est posé sur le bord du sépulcre. Saint Jean et Joseph d'Arimathie le soutiennent par les bras, et la Madeleine le soulève par les pieds. La Vierge et Nicodème sont témoins de ce spectacle.

Académie de Parme. — On y admire une *Déposition de croix,* qui passe pour un des chefs-d'œuvre du peintre.

Galerie de Florence. — Une *Sainte famille* de trois figures, où la Vierge embrasse l'Enfant; une *Madone.*

Galerie Pitti. — Deux *Sainte famille* et un *Saint Paul.*

Musée degli Studi (à Naples). — C'est là que sont tous les ouvrages que fit le Schidone pour le duc de Parme, Ranuccio. On n'y en compte pas moins de seize, « parmi lesquels sont les plus importants que Schidone ait laissés, importants même au milieu des œuvres qui les entourent, dit M. Viardot (*Musées de l'Europe*). Tels sont quelques bons portraits, entre autres celui du *Cordonnier de Paul III,* un *Repos de l'Amour* dans la solitude, un *Christ couronné d'épines,* un *Groupe de femmes et d'enfants* écoutant les récits d'un soldat, un *Saint Jérôme,* un *Saint Paul* tenant le livre et l'épée, un *Saint Sébastien* secouru par des femmes, un *Saint Jean* portant l'agneau, une *Sainte famille, la Boutique de saint Joseph,* etc. Telles sont surtout les deux compositions connues sous le nom de la grande et la petite *Charités,* ouvrages composés avec sagesse, et exécutés dans une manière large et gracieuse à la fois. »

A Modène, dans la cathédrale, à l'autel de la Confession. — *San Geminiano.* Au palais communal, les tableaux de *Coriolan* et de *l'Harmonie* dont nous avons parlé.

Galerie du Belvédère (à Vienne). — Deux tableaux. *Le Repos d'Emaüs.* Jésus-Christ rompt le pain avec deux de ses disciples. *Saint Sébastien.* Il a une flèche à la main.

Pinacothèque (à Munich). — *Sainte Madeleine ;* à côté d'elle se trouvent deux anges.

Repos en Égypte. La Vierge avec son enfant; auprès, une cabane éclairée par une lanterne et par la lune.

Loth et ses filles (demi-figures). — *Sainte Madeleine.* Elle tient d'une main un livre et un crucifix de bois; elle a devant elle une tête de mort.

Galerie de Dresde. — *Sainte Famille.* La Vierge tient sur ses genoux l'enfant Jésus, à qui saint Joseph présente la croix du jeune saint Jean. (Figures de grandeur naturelle.)

Vente duc de Tallard, 1756. — *La Vierge tenant l'enfant Jésus accompagné de saint Jean et de saint Joseph.* 900 liv.

Une petite *Sainte Famille.* — Très-joli dessin au bistre, rehaussé de blanc, pour le tableau qui précède. — 200 liv

La *Vierge allaitant l'enfant Jésus.* — Dessin au crayon noir, lavé d'encre de chine. — 121 liv.

Vente Mariette, 1775. — Un sujet en hauteur, peint au bistre, rehaussé de blanc, d'un grand effet, c'est l'esquisse du fameux tableau de ce maître, connu en Italie sous le nom d'*Œuvre de l'aumône* (c'est une des *Charités*). — 581 liv.

Vente Conti, 1777. — La *Vierge avec l'enfant Jésus, saint Joseph et saint Jean.* — Tableau peint sur bois, de forme ronde et dont le diamètre est de deux pieds huit pouces, provenant de la vente du prince de Carignan. — 5,001 liv.

Vente Poullain, 1760. — La *Vierge assise tient son fils dans ses bras, l'enfant paraît écouter saint Jean qui lui parle, saint Joseph les regarde,* 1140. — Adjugé à M. de Rohan-Chabot. (C'est le tableau de la vente Tallard).

Impr. Bénard et Cie, rue Damiette, 2.

APPENDICE

AUX ÉCOLES LOMBARDES (CRÉMONE, MANTOUE, PARME, MODÈNE).

BONIFAZIO BEMBO

NÉ EN ...... MORT VERS 1500.

L'École de Crémone, qu'on trouve en pleine activité dès le XIVe siècle, fut de bonne heure une école éclectique qui subit tour à tour l'influence de tous les grands mouvements d'art qui se produisirent dans les villes environnantes. Au XVe siècle, c'est à la fois de Florence et de Padoue que lui viennent ses inspirations; au XVIe, elle se tourne au contraire vers Venise et devient un moment toute ferraraise. Bonifazio Bembo y représente le premier, avec éclat, l'introduction du style ombrien et toscan, dans ce qu'il eut de plus élevé et de plus pur. C'est donc par une méprise bien étrange que quelques historiens de l'art ont confondu ce peintre avec son homonyme, qui ne fut même pas son contemporain, le célèbre Bonifazio de Venise. La date de sa naissance nous est inconnue, mais on a tout lieu de penser qu'il alla de bonne heure dans l'Italie centrale et qu'il eut pour maître soit Gentile da Fabriano, soit Vittore Pisano, soit Pietro della Francesca. Lomazzo lui donne un surnom qui ne laisse aucun doute à l'égard de son séjour en Toscane, lorsqu'il l'appelle Fazio Bembo da Val d'Arno. Dès 1455, on le trouve au service du duc François Sforza et de sa femme, la duchesse Bianca-Maria, qui accorda à Bembo sa protection spéciale et le chargea de nombreux travaux, soit du vivant de son époux, soit lorsque, devenue veuve en 1467, elle se retira à Crémone dans un couvent. Le tableau le plus ancien qu'on connaisse de Bembo est un tableau de maître-autel, signé et daté de 1461, que M. Rio a vu dans la chapelle du château de Torchiara, dans la province de Parme. C'est vers cette époque aussi que le peintre prit part aux travaux décoratifs du château de Milan. Vasari fait allusion à ces fresques qui représentaient une série de héros et de guerriers vêtus à l'ancienne mode et connus sous le nom de *Barons Armés* avec la signature *De Bembis de Cremona*, 1461. Un peu plus tard, en 1469, Bonifazio Bembo entreprit aussi les peintures du château de Pavie, pour lesquelles une somme de 8,000 ducats lui fut allouée, malgré la proposition d'un de ses confrères, Costantino Vaprio, qui offrait de faire le travail à meilleur marché. Dans l'intervalle, il avait peint, à Crémone, dans l'église de Sant' Agostino, les portraits du duc de Sforza et de la duchesse Bianca.

Est-ce à Bonifazio Bembo ou bien à son frère cadet, Gian Francesco Bembo, qu'il faut faire honneur d'une partie des célèbres fresques qui ornent la cathédrale de Crémone? Cette cathédrale, on le sait, fut la carrière ouverte où, vers la fin du XVe siècle, tous les peintres du pays furent appelés à se mesurer, comme les Florentins se mesurèrent dès la même époque à Rome, dans la chapelle Sixtine. Lanzi n'hésite pas à comparer les deux œuvres; les grands noms de Luca Signorelli, d'Alessandro Botticelli, de Domenico Ghirlandajo, de Cosimo Rosselli, de Pietro Perugino ne l'effraient pas, et il déclare que si les Quattrocentisti de Toscane sont, à Rome, plus corrects, les Quattrocentisti de Lombardie sont, à Crémone, plus animés et plus vivants. La disposition des peintures est la même, d'ailleurs, dans les deux édifices; c'est une série d'épisodes, empruntés à la Bible ou à l'Évangile, traités, à la suite les uns des autres, par des maîtres différents. Par malheur pour la gloire de l'École crémonaise et aussi pour la tranquillité des historiens, un seul de ces compartiments est signé; c'est le premier, qui représente l'*Épiphanie* et la *Purification*; on y lit cette inscription importante : BEMBVS INCIPIENS, 14... La disparition des deux derniers chiffres est venue juste à point embrouiller la question. Quel est ce Bembo auquel on laissait l'honneur de commencer un immense travail qui devait être la gloire de la contrée, peut-être même le soin de diriger l'ensemble de la décoration?

La réponse semblait facile ; on n'avait pas tout d'abord à s'arrêter à l'interprétation bizarre de ceux qui traduisent *Bembus incipiens* par *Bembo le commençant ;* on ne s'imagine pas les Crémonais s'adressant à un novice pour décorer le temple dont ils étaient si fiers. Ce *Bembus* devait être le peintre attitré de la cour de Milan, l'homme en réputation depuis longtemps déjà dans la Lombardie, et non pas son frère, Gian Francesco, beaucoup plus jeune que lui et qui ne conquit sa renommée que plus tard. Lanzi, sur ce point, était d'accord avec Vasari ; mais Grasselli a renversé toute leur argumentation en prouvant, pièces en main, que l'*Adoration des Mages* et la *Purification* étaient l'œuvre du frère cadet, Gian Francesco, et qu'elles lui avaient été commandées par un contrat en date du 12 avril 1514. On peut constater en effet que les fresques sont l'œuvre d'un artiste expérimenté, vigoureux coloriste et compositeur abondant, qui fait preuve d'un goût grandiose et riche dans les détails des ajustements, mais qui s'en tient, le plus souvent, au naturalisme un peu lourd des Lombards et a bien plus souci de la vivacité des couleurs que de la correction du dessin. Or, la manière de l'aîné, Bonifazio, dans ses œuvres connues, est plus fine, plus délicate, plus précise, plus proche du style ombrien, quoique aussi très-scrupuleuse dans l'imitation de la nature. Il est fâcheux que presque toutes les peintures d'un peintre de cette valeur aient été détruites et que les éléments nécessaires nous manquent aujourd'hui pour justifier la grande réputation dont jouit de son temps Bonifazio Bembo, et avec lui plusieurs autres Crémonais dont les noms seuls nous ont été conservés par Lomazzo, Zaist ou Vidoni.

CRISTOFORO MORETTI

FLORISSAIT VERS 1470.

Cristoforo Moretti, de Crémone, collaborateur et émule de Bonifazio Bembo, n'a pas été, plus que son ami, épargné par le temps. Pour expliquer la grande réputation dont il jouit, il ne reste aujourd'hui qu'une des fresques de la cathédrale de Crémone, faisant face à celle de Gian Francesco Bembo, *Notre-Seigneur devant les juges*, et une *Madone assise entre des saints*, tableau remarquable, signalé par Lanzi qui a lu, dans les ornements dorés du manteau de la Vierge, cette signature en caractères entrelacés : *Christoforus de Moretis de Cremona*. Cette inscription met à néant l'opinion des écrivains qui ont pris le nom de Moretti pour un sobriquet, et pensé que Cristoforo était le fils d'un certain Galeazzo Rivello della Barba, peintre à Crémone, père et grand-père de plusieurs Rivelli, tous également voués à la même profession.

Quoi qu'il en soit, Cristoforo Moretti paraît avoir été un des réformateurs les plus actifs de la peinture lombarde à la fin du XVI[e] siècle, un de ceux qui préparèrent le mieux et appuyèrent avec le plus de talent l'avénement de Léonard de Vinci. L'un des premiers parmi les artistes de l'ancienne école, il supprima les ornements d'or dans ses tableaux, s'efforça d'apporter plus de souplesse dans ses figures et prit grand souci de l'exactitude dans la perspective. La fresque de la cathédrale de Crémone est d'un style ferme et large qui avoisine le grand style. Cristoforo Moretti, nous l'avons vu plus haut, avait, comme les Bembo, travaillé à la décoration du château de Milan ; il ne reste aucun vestige de son œuvre.

FRANCESCO BIANCHI DIT IL FRARI

NÉ EN 1447, MORT EN 1510.

Les anciennes chroniques de Modène font plus d'une fois mention de cet artiste, sans donner d'ailleurs aucun détail précis sur sa vie. Jacopo Lancillotto dit qu'il peignit en 1481 une balustrade au-dessus de la tribune aux harangues dans le palais communal, et l'appelle M. Bianco Feraro ; Tomasino écrit dans son journal, à la date du mois de novembre 1509, que M. Francesco di Bianco Frare a commencé quelques jours auparavant à repeindre un tombeau placé dans le petit hôpital de la Compagnie de la Mort ; le même chroniqueur, à la date du 8 février de l'année suivante, inscrit la mort du peintre : « Aujourd'hui est mort maître Francesco de Bianco Frare, peintre parfait et homme de bien, d'une maladie incurable qui a duré

trois mois; et il n'avait ni fils ni filles, et il a laissé d'assez grands biens de ses propres pour l'amour de Dieu. » D'après ces chroniqueurs, on pouvait admirer le beau coloris, l'imagination chaleureuse, le style gracieux de leur compatriote dans un grand nombre d'édifices de Modène; par exemple, à Saint-Dominique la *Vie de sainte Hélène*, la *Vie de saint Ambroise*, en plusieurs compartiments dans les chapelles consacrées à ces saints, et dans un corridor de la même église un *Saint Dominique* qui donnait la bénédiction à un secrétaire du duc d'Urbin; à l'abbaye de Saint-Pierre, sur le maître-autel, une *Ascension*, et divers saints, peints à fresque dans la voûte; à San Francesco, un tableau à l'huile, dans la chapelle des Morani, le *Christ au milieu des apôtres;* à Sant'Agostino, sur un pilastre, *Saint François recevant les stigmates*, etc.., etc... Du temps de Tiraboschi en 1786, toutes ces œuvres précieuses, dont la valeur nous est prouvée par le magnifique tableau que possède le Musée du Louvre, avaient déjà disparu, et l'historien disait avec tristesse : « Modène ne possède pas un trait de ce peintre, qui dut avoir un si grand renom de son temps. » Francesco Bianchi a longtemps passé pour avoir été le maître du Corrége; sa manière gracieuse, tendre, harmonieuse, bien différente de la sécheresse austère dans laquelle se complaisaient encore la plupart des peintres de son temps, a donné lieu sans doute à cette tradition flatteuse pour lui, mais qui ne repose en réalité sur aucun sérieux fondement. Le Corrége, né en 1594, avait seize ans à peine lorsque mourut Bianchi; s'il fut son élève, il ne put recevoir de lui que l'enseignement élémentaire.

Paris. — Le *Musée du Louvre* possède un des rares tableaux de cet artiste éminent. C'est *la Vierge sur un trône, l'Enfant-Jésus et deux saints*. Au milieu de la composition, la Vierge, assise sur un trône élevé, tient l'enfant Jésus assis sur ses genoux; deux anges, assis au pied du trône, jouent, l'un de la viole, l'autre du théorbe. A gauche, S. Benoît en habits abbatiaux, à droite S. Quentin couvert d'une armure et appuyé sur une épée, tous deux debout. Dans le fond, une galerie ouverte, soutenue par des pilastres décorés d'arabesques, laisse apercevoir un paysage montueux. H. 2 mètres 20; L. 1 m. 38. Figures grandeur naturelle. Gravé par Landon.

NICOLETO DA MODENA

FLORISSAIT DE 1500 A 1510.

Nicoleto de Modène, grandement loué comme peintre par Vedriani, l'historien de l'art modénais, qui ne donne d'ailleurs aucun renseignement précis sur son compte, doit sa plus durable renommée à son talent de graveur. Un récent travail de M. Émile Galichon dans la *Gazette des Beaux-Arts*, a heureusement éclairci un certain nombre des points restés obscurs dans la vie de cet artiste. Son nom de famille était probablement Rosa ou Rossi, qu'il traduisait dans sa signature latine par Rosex. Ses premières estampes révèlent, par le style comme par l'exécution, simple jusqu'à la rudesse, l'influence de Mantegna; elles portent presque toutes la signature du graveur en toutes lettres, vanité rare à cette époque. Un peu plus tard, Nicoleto, rendu plus modeste par la connaissance des gravures de Martin Schongauer qu'il étudia avec persévérance, cessa de signer ses planches et se contenta d'y apposer des monogrammes bizarres, dont la variété a longtemps dérouté les collectionneurs; mais il revint à sa première habitude lorsque, fortifié tout à fait dans son art par la connaissance des procédés importés en Italie par Albert Durer, il se sentit vraiment digne d'être rangé parmi les maîtres. M. Galichon signale la ressemblance frappante qui existe entre certaines gravures de Nicoleto et celles de son contemporain Giovanni Battista del Porto. Ses meilleures gravures sont datées de 1500, 1501, 1512. C'est donc un homme du XVe siècle, qui ne paraît pas avoir eu connaissance des estampes de Marc-Antoine, ou qui était sans doute déjà trop vieux lorsqu'elles parurent pour modifier sa manière. M. Émile Galichon, à la suite du travail précité (*Gazette des Beaux-Arts* 1869-1870), a donné un catalogue de l'œuvre de Nicoleto qui comprend quatre-vingt-quatre estampes, sept nielles et quatre pièces douteuses. Nous ne saurions mieux faire que d'y renvoyer le lecteur.

LODOVICO, BERNARDINO, FRANCESCO MANTEGNA ET CARLO DEL MANTEGNA

FLORISSAIENT DE 1500 A 1520.

Andrea Mantegna fut le véritable fondateur, à Mantoue, d'une école laborieuse de peintres actifs, qui gardèrent fidèlement les traditions de son style jusqu'à l'arrivée dans cette ville de Jules Romain. Suivant les usages du temps, Andrea prit tout d'abord pour collaborateurs ses propres fils, qui furent aussi ses meilleurs élèves, Lodovico, Bernardino et Francesco. Ces trois jeunes gens avaient de qui tenir par leur mère aussi bien que par leur père; on sait qu'Andrea Mantegna avait épousé Nicolosia Bellini, sœur des deux illustres frères, Giovanni et Gentile Bellini, et fille de Jacopo Bellini. Lanzi cite un contrat par lequel Francesco et l'un de ses frères s'engagent à terminer les peintures décoratives d'une salle du château de Mantoue dont leur père avait fait les parois, en leur laissant le soin de peindre la voûte. Ils achevèrent en effet cet ouvrage à la satisfaction des connaisseurs, et montrèrent, dans la confection des figures qui peuplent cette voûte, une science des raccourcis et de la perspective digne du nom qu'ils portaient. Ce furent eux aussi qui firent toutes les peintures accessoires de leur chapelle de famille à San Andrea, où deux d'entre eux furent enterrés près de leur père, par les soins du fils de Lodovico qui fit poser en 1560 l'inscription qu'on y lit encore : « OSSA ANDREÆ MANTINEÆ FAMOSISSIMI PICTORIS CVM DVOBVS FILIIS IN SEPVLCRO PER ANDREAM MANTINEAM NEPOTEM EX FILIO CONSTRVCTO REPOSITA MDLX. » C'est à Bernardino Mantegna (né en 1490, mort en 1528) qu'Isabelle, marquise de Gonzague, commanda les peintures de son palais de Sacchetta. Un quatrième membre de la famille de Mantegna, Carlo del Mantegna, se fit aussi connaître à la même époque et travailla même en collaboration avec ses parents qu'il imita; on ne sait pas exactement quel degré de parenté l'unissait à André, dont il suivit fidèlement les principes, et transporta l'influence à Gênes où il travailla beaucoup. Enfin, le cinquième des Mantegna connus, Giovanni, était fils naturel de l'illustre maître de Mantoue.

Londres. — La *National Galery* montre, sous le n° 639, un tableau authentique de Francesco Mantegna qui permet de comparer sa manière avec celle de son père. C'est une *Apparition du Christ à la Madeleine dans le jardin.* Tableau sur bois, acheté à Paris en 1860 (collection Beauvoisin).

FRANCESCO BONSIGNORI

NÉ EN 1455, MORT EN 1519.

Vasari a longuement parlé de ce peintre dans la vie de Fra Giocondo, en lui donnant le nom de Monsignori, bien qu'il n'ait signé ainsi aucun de ses tableaux. C'était un Véronais, fils d'un riche amateur qui s'occupait de peinture à ses heures; mais on le range dans l'école de Mantoue, parce qu'il vint tout jeune faire ses études dans cette dernière ville sous la direction de Mantegna et qu'il y fixa sa résidence. Dès l'année 1487, le jeune Bonsignori, en travaillant avec son maître, s'était déjà acquis une telle réputation que François II, marquis de Mantoue, voulut l'attacher à son service, et lui fit don d'une maison dans la ville, en même temps qu'il lui assurait une pension honorable. Dès ce jour, l'intimité du prince et de l'artiste devint telle qu'on les voyait rarement sortir l'un sans l'autre, et Bonsignori fit, pour les Gonzague, travail sur travail. C'est lui qui décora une bonne partie de leur palais de Saint-Sébastien à Mantoue, aujourd'hui transformé en prison, de leurs châteaux de Gonzague et de Marmiruolo, l'un converti en habitations privées, l'autre détruit de fond en comble. A l'occasion des *Triomphes* que Bonsignori peignit dans cette dernière résidence en 1499, et dans lesquels il avait placé, suivant l'usage du temps, les portraits des principaux seigneurs de la cour, François II lui fit cadeau, la veille de Noël, d'une propriété appelée la Marzotta, à quelque distance de la ville. Les portraits de Bonsignori étaient célèbres; Vasari cite, parmi ceux qu'on admirait de son temps à Mantoue, non-seulement ceux de la famille Gonzague, mais encore ceux de François et de

Maximilien Sforza, de l'empereur Maximilien, d'Andréa Mantegna, etc., etc. Tous ces précieux tableaux ont disparu dans l'épouvantable sac de Mantoue en 1630. Le biographe florentin signale aussi avec admiration le *Saint Louis et saint Bernardin*, et la *Cène* que fit le peintre pour le couvent des Zoccolanti, dans laquelle on voyait S. François et S. Bernardin présenter au Christ, l'un le marquis de Mantoue agenouillé dans son costume de capitaine de Venise, l'autre le cardinal Sigismond, frère du marquis, et la princesse Léonore, sa fille, depuis duchesse d'Urbin, ainsi que le *Saint Sébastien* de la Madonna alle Grazie. Les anecdotes puériles que Vasari recueille avec complaisance à propos de divers tableaux de Bonsignori dont le trompe-l'œil était si réussi que des enfants, des chiens, des oiseaux s'y méprenaient, prouvent au moins que l'artiste travaillait presque toujours d'après nature. S'il ne possède pas la pureté de style, la sûreté d'exécution qui ont mis son maître Andrea Mantegna en un si haut rang, il a en revanche, comme son condisciple Carotto, profité des exemples récents donnés par les nouveaux peintres de Rome, de Venise, de Parme, pour assouplir et réchauffer sa manière. Ses contours sont plus pleins, ses draperies moins sèches, ses mouvements moins raides. Il excellait dans la peinture d'animaux, aussi bien que dans l'histoire et le portrait, et abordait avec succès les problèmes de perspective les plus compliqués; aussi se plaisait-il à donner pour fonds à ses compositions de magnifiques architectures, par exemple dans les peintures du couvent des Franciscains dont nous avons déjà parlé, et que Lanzi put encore admirer de son temps. Francesco Bonsignori, peintre de mœurs austères, aussi pieux que ses frères qui se mirent dans les ordres, refusa toujours au marquis de Mantoue de peindre les nudités lascives qu'il lui voulait commander. Il mourut le 2 juillet 1519, à la suite d'un refroidissement, à Calduro, où il était allé prendre les eaux avec sa famille.

Un frère de Francesco, Girolamo Bonsignori ou Monsignori, en religion Fra Cherubino, de l'ordre des Franciscains, jouit d'une réputation méritée comme miniaturiste. Il s'occupa aussi de grande peinture, car Lanzi cite, comme une œuvre excellente, la copie qu'il fit pour la bibliothèque de San Benedetto, de la *Cène* de Leonard de Vinci, et que « quelques-uns regardent comme la meilleure reproduction qui nous reste de ce chef-d'œuvre. » Un second, sous le nom de Fra Girolamo, entré lui aussi dans les ordres chez les dominicains, fut également bon peintre d'histoire et de portrait; il mourut victime de son dévouement, lors d'une grande peste qui dévasta Vérone.

Milan. — *Musée Bréra.* N° 178. *Saint Louis et Saint Bernardin,* tenant une petite roue avec le monogramme du nom du Christ. Tableau sur toile de Francesco Bonsignori. H. 1 mètre 09; L. 1 mètre 70. Provient de l'église San Francesco de Zoccolanti, cité par Vasari.

Londres. — *National Gallery.* N° 736. *Portrait d'un sénateur vénitien,* signé dans un cartel : *Franciscus Bonsignorius Veronensis* p. 1487. Provenant du musée Cappello à Venise, ce tableau fut acheté en 1864 au docteur Cesare Bernasconi de Verone.

Mantoue. — Le *Saint Sébastien* dont nous avons parlé, se trouve encore en bon état dans l'église la *Madonna delle Grazie.* — L'*Académie des Beaux-Arts* de la même ville conserve un très-beau tableau de Francesco Bonsignori, la *Montée au Calvaire,* provenant d'une chapelle, la *Seuola Segreta*, gravé dans l'ouvrage de M. Carlo d'Arco, *I Monumenti Mantovani.*

Vérone. — L'église de *San Paolo* possède un *Saint Antoine et Sainte Madeleine* de la première manière de Francesco Bonsignori; celle de *San Fermo,* une *Madone avec saint Jérôme et d'autres saints* portant l'inscription : FRANCISCVS BONSIGNORIVS MCCCCLXXXIV; celle de *San Bernardino,* une *Vierge entre saint Georges et saint-Jérôme,* signée et datée 1488; celle de *San Nazaro* (chapelle Saint-Biagio), une *Vierge entre saint Blaise et saint Sébastien.*

BOCCACINO BOCCACI

NÉ VERS 1460, MORT VERS 1518.

Boccacino Boccaci est un des plus grands noms de l'école de Crémone. Il joue, dans cette ville, le même rôle que Ghirlandajo à Florence, Mantegna à Padoue, Francia à Bologne; c'est lui qui marque la transition entre le vieux style et le style nouveau, mais avec un attachement marqué pour les traditions sévères du xve siècle. Comme Bellini à Venise, comme Pérugin dans l'Ombrie, il est le meilleur des anciens parmi les modernes, le meilleur des modernes parmi les anciens. On croit qu'il fut élevé à Mantoue ou à Ferrare, où il prit le goût du style énergique et rude; plus tard, il s'efforça, en étudiant Pérugin qu'il imita et copia maintes

fois, d'adoucir cette âpreté naturelle en y mêlant un peu de la douceur ombrienne; mais il reste toujours, dans le XVIe siècle, un homme du siècle passé, protestant quelquefois contre les entraînements des nouveautés, et c'est à ce titre qu'il mérita sans doute l'antipathie de Vasari, qui, tout en constatant la réputation étendue dont il jouissait, met à sa charge une anecdote fâcheuse dont les historiens lombards contestent fort l'authenticité.

Au dire du biographe florentin, Boccacino, déjà connu comme excellent peintre dans toute la Lombardie, serait venu à Rome pour voir les œuvres de Michel-Ange, dont tout le monde parlait; mais « dès qu'il les eut vues, il se mit à les critiquer, à les rabaisser, comme pour se mieux faire valoir lui-même. » On lui confia alors la décoration d'une chapelle à Sainte-Marie Traspontina (église détruite en 1558), mais il n'eut pas plutôt retiré ses échafaudages et montré ses peintures que l'admiration qu'on avait pour lui se changea en risée. Tous ses confrères l'accablèrent d'outrages, se moquant de la présomption avec laquelle il avait parlé de Michel-Ange. C'est sous le coup de cette mésaventure, toujours au dire de Vasari, que Boccaccino, dépité, aurait quitté Rome pour s'aller cacher à Crémone et continuer à y exercer « le mieux qu'il put » la peinture.

S'il y a quelque vérité dans le fond de l'affaire, il est évident que la chose s'est, en tout cas, fort envenimée sous la plume irascible du vindicatif ami de Michel-Ange. Les peintures de Boccacino, qu'il fit dans la cathédrale de Crémone, à son retour, sont bien loin de mériter le mépris dont Vasari les accable. Ce n'était pas la première fois, que Boccacino était appelé à travailler à ce monument collectif de l'art crémonais. En 1499, il devait y avoir presque achevé, dans la coupole de la tribune, sa vaste composition du *Christ entre les saints patrons de la ville*, S. Pierre, S. Marcellin, S. Omobuono, S. Imère; c'est alors que le jeune Benvenuto Tisi, de Ferrare, tomba en admiration devant ses peintures et mit tout en œuvre pour se faire admettre dans son atelier, d'où il s'échappa deux années après, sans dire gare, afin de courir à Rome. Gaye nous a conservé la lettre éplorée de Boccacino annonçant au père de Garofalo la fuite impolie de son fils; cette lettre témoigne de la bonté du maître, qui pardonne à l'élève son escapade par égard pour son talent, et se préoccupe surtout des dangers que peut courir la santé du jeune homme. Les épisodes de la *Vie de la Vierge* que Boccacino exécuta, à son retour de Rome, sur les parois de gauche de la nef, en face des épisodes de la *Vie du Christ* peintes par Altobello Melone, ne sont pas inférieures à la coupole. C'est encore sans doute le style lombard du XVe siècle, touchant du côté de Ferrare à Ercole Grandi, à Lorenzo Costa, à Mazzolino, du côté de Bologne, à Francia et aux Aspertini, style rude et âpre, d'un naturalisme hardi, mais d'une saveur forte et quelquefois d'une haute poésie. Quand Boccaccino se souvient de son voyage dans l'Italie centrale, c'est pour imiter, non pas les peintres du jour, mais leurs prédécesseurs; le compartiment du *Mariage de la Vierge*, dans la série des fresques que nous venons d'indiquer, est, par exemple, une imitation flagrante de la composition de Pérugin. La similitude est telle que Pascoli et Lanzi n'hésitent pas à croire Boccaccino élève direct de Pérugin. Cela peut être; mais, en tout cas, il est certain que Boccaccino doit plus encore à son éducation locale. Non-seulement il n'atteint jamais à la grâce, à la clarté, à la délicatesse du maître ombrien, mais ses qualités originales sont des qualités toutes lombardes: une grande pompe dans les ajustements, une richesse éclatante dans les accessoires, une vie étonnante dans les gestes, une variété admirable dans les attitudes, l'emploi fréquent et heureux des architectures luxueuses au milieu de chauds paysages. Il va sans dire qu'il a aussi parfois les défauts du pays, qui sont la lourdeur et la gaucherie.

MM. Crowe et Cavalcaselle, qui ont étudié avec leur conscience habituelle les peintures de Boccaccino à Crémone, ont pu en établir la chronologie. L'*Annonciation*, détériorée et repeinte, de la tribune, au-dessous de la demi-coupole, est de 1508. Le contrat par lequel Boccaccino s'engage à peindre les deux surfaces de la nef à gauche du portail fut signé le 12 avril 1514. L'année suivante, l'*Apparition de l'Ange à Joachim et Anne* était achevée. « La maigreur et la sécheresse des formes, la tristesse réaliste du coloris, sont les caractères saillants de cette fresque, qui rappelle les procédés de Panetti et des autres imitateurs de Lorenzo Costa. Les nombreux spectateurs qui assistent à la scène ont tout l'air d'être des portraits. » C'est en 1515 aussi que furent faits le *Mariage*, l'*Annonciation*, la *Visitation*, la *Nativité*, la *Circoncision*. Dans ces compositions, à l'exception du *Mariage* copié, nous l'avons vu, sur Pérugin, on retrouve l'influence du goût

ferrarais. En 1516 et 1517, Boccacino fit sans doute une absence; peut-être doit-on placer alors un de ses voyages à Venise; ce qui est certain c'est que, durant ces deux années, l'œuvre fut continuée par Gian Francesco Bembo et Altobello Melone. Boccaccino ne reprit sa tâche qu'en 1518, comme le prouve la date inscrite sur *le Christ disputant avec les docteurs*, la dernière peinture de la nef et probablement aussi la dernière œuvre du maître, dont on ne trouve plus trace à partir de ce moment. La date de sa mort est inconnue aussi bien que la durée de ses séjours à Venise, où il alla certainement plusieurs fois, car on y trouve des peintures de sa main portant la marque des diverses périodes de son talent, les unes minutieuses, sèches, léchées comme il les faisait dans sa jeunesse, les autres puissantes, libres et larges, dues sans conteste à sa maturité.

Crémone. — Les fresques de Boccacino, dans la *Cathédrale* de cette ville, s'étendent sur toute la surface de la muraille au-dessous des arcades de la nef, à gauche du portail. Elles sont divisées en huit compartiments, séparés en un seul endroit, comme il a été dit plus haut, par les compositions de Bembo et de Melone. En voici la description, telle que la donnent MM. Crowe et Cavalcaselle : 1° *Apparition de l'Ange à Joachim*. Au milieu de la composition, on voit un groupe de bergers dans un fond de collines. Daté MDXV. Une longue fente coupe la fresque qui est repeinte dans le paysage et dans les clairs des chairs et des draperies. Les figures sont maigres et sèches, d'une couleur sombre et d'un ton doux qui rappellent Panetti et Costa. 2° *Rencontre de Joachim et d'Anne* dans une rue, au milieu de divers personnages (9 en tout). L'aspect poussiéreux de cette fresque peut être due à des causes naturelles, sinon à une restauration. On doit supposer que quelques-unes des figures ci-dessus sont les portraits des personnages désignés dans l'inscription suivante qui se trouve à leurs pieds : MAXIMILIANVS MARIA SFORTIA IMPERANTE PIETRO MARTYRE STAMPA DVC (?) COMS ET EQVITE VRBEM GVBERNANTE. Dans la partie supérieure d'une maison on lit aussi : BOCACINVS F. Ces inscriptions ont d'ailleurs été repassées. 3° *La Naissance de la Vierge*. Marie est couchée sous un baldaquin. Une vieille femme est assise sur une chaise au pied du lit; deux autres femmes s'entretiennent à côté d'elle. A gauche, les chambrières lavent le nouveau-né. Au fond, une servante sèche des linges ; une autre travaille. Beaucoup de retouches. Figures bien posées, souvent gracieuses ; mais leur groupement laisse toujours à désirer; la perspective n'est pas exacte. Signé : BOCACINVS MDXV. 4° *Mariage de la Vierge*. C'est la composition ordinaire de Pérugin et de son école. Rosini l'a gravée dans son Histoire (Atlas, pl. LXXV). C'est la meilleure des fresques de Boccaccino; c'est là qu'il rappelle aussi le plus Aspertini et Mazzolino. 5° L'*Annonciation*. 6° La *Visitation*. 7° L'*Adoration des Bergers*. Nombreuses retouches. 8° La *Circoncision*. Très-endommagée. Signée sur un pilastre BOCACINVS. 9° Le *Christ disputant avec les docteurs*. Signée BOCACINVS F. MDXVIII. Très-endommagée et retouchée comme les autres. Le style du peintre y est plus large et plus hardi. — Dans la même église on voit encore, de la main de Boccacino, dans l'abside, une *Annonciation* au-dessous de la demi-coupole, qui est elle-même remplie par une grande composition, *le Christ assis entre des saints debout*. Grasselli a pu lire au-dessous cette inscription : « Pedro Offredo I. V. D. Ben. Fodrio Paulo Cambriago Fab. Præ. MDVI. »

Dans la même ville, les mêmes auteurs signalent à *San Quirico* une peinture sur bois, la *Vierge sur un trône entre S. Antoine et S. Vincent*, signée BOCACINVS BOCACIVS F. A. MDXVIII. Tableau repeint, mais d'un style très-large et très-franc ; dans la chapelle de l'hôpital des *Bene fate Fratelli*, un *Saint Jérôme*, sur bois, un peu moins grand que nature. Le paysage du fond rappelle Marco Basaiti. Peu de tableaux de Boccacino portent si clairement la marque de l'influence vénitienne; au *Palais de l'Evêché* un *Crucifiement* qui appartient à une autre période du talent du peintre. Les figures sont d'un dessin sec, mais d'un beau sentiment; le coloris, chaud et rougeâtre dans les chairs, devient riche et intense dans les draperies. MM. Crowe et Cavalcaselle y trouvent de grands rapports avec la manière de Pinturicchio et celle de Panetti, tout en constatant la supériorité de Boccacino sur ce dernier.

Venise. — *Eglise de San Giuliano*. Le tableau de Boccacino dont il a été parlé ci-dessus, se trouve sur le premier autel à gauche. C'est une *Vierge entre S. Pierre, S. Michel, S. Jean-Baptiste et S. Jean l'Evangéliste*, sur bois, du plus beau style du peintre, qui a été gravée dans l'ouvrage de Zanotto, Pinacoteca Veneta, Fasc. XI. Signé des initiales B. B.

Académie des Beaux-Arts. — Tableau sur bois, signé BOCHAZINVS : *Le Mariage de sainte Catherine*. La Vierge est assise dans un paysage avec l'enfant Jésus sur les genoux, qui donne l'anneau à Ste Catherine agenouillée. A droite, Ste Rose debout, S. Pierre et S. Jean agenouillés. MM. Crowe et Cavalcaselle restituent à Boccacino une *Vierge*, sur toile, attribuée à Giovanni Bellini et conservé à la *Bibliothèque de Saint-Marc*.

GIAN FRANCESCO CAROTTO

NÉ EN 1470, MORT EN 1546.

Gian Francesco Carotto se pénétra si bien de l'esprit d'Andrea Mantegna, son maître, qu'il arriva souvent à celui-ci de signer ses tableaux et de les envoyer au dehors comme ouvrages de sa main. Il reçut de nombreuses commandes à Milan, chez les Visconti, et dans le Montferrat, pour la cour des princes qui y régnaient

alors; cependant, il travailla presque toujours soit à Mantoue même, soit à Vérone et dans les villes environnantes. Quelque fidèle qu'il soit resté à l'enseignement de Mantegna, il ne dut pas échapper naturellement à l'influence des maîtres nouveaux qui avaient apparu en Lombardie, à Parme, à Rome, à Venise, et se mit peu à peu en possession d'une manière plus libre, plus large, plus personnelle. Lanzi signale des imitations flagrantes de Raphaël dans les deux Vierges qu'il fit pour l'église Santa-Eufemia à Vérone. Il faut se garder de confondre Gian Francesco Carotto avec son frère cadet Giovanni Carotto, qui lui fut très-inférieur comme peintre, mais qui jouit en son temps d'une grande réputation comme architecte et comme géomètre spécialement versé dans la science de la perspective et qui eut l'honneur d'avoir pour élève Paolo Caliari, le Véronèse.

Vérone. — C'est dans cette ville qu'on peut encore voir les peintures les plus intéressantes de Gian Francesco Carotto : dans l'église de *San Fermo Maggiore* (chapelle du Saint-Sacrement), une *Vierge avec sainte Anne*, datée de 1528 ; à *Santa Eufemia*, une chapelle entière, celle des Spolverini, où le peintre a décoré à fresque la voûte et une partie des murailles (*Histoire de Tobie*),et fait trois tableaux à l'huile, les *Trois Archanges* et *Deux Vierges*. Le Guide de Vérone par M. Rossi (1854) signale encore dans le presbytère de cette église une très-belle *Vierge avec l'enfant Jésus* du même maître. — Le même ouvrage indique comme devant être restitués à Giovanni Carotto *quatre portraits*, attribués à son frère, qui se trouvent dans la sacristie de *Santa Maria della Scala*, et une *Vierge entre les apôtres saint Pierre et saint Paul*, dans l'église *San Paolo*. Ce dernier tableau est signé MDXIII. JOANNES.

GIAN FRANCESCO BEMBO

FLORISSAIT DE 1510 A 1530.

Gian Francesco Bembo de Crémone est cité, à diverses reprises, par Vasari comme un des bons peintres de l'époque, spécialement dans la vie de Polydore de Caravage où l'écrivain lui donne le surnom de *Il Vetraro*, le Verrier. Il eut probablement pour maître son frère Bonifazio, dont nous avons parlé plus haut, et fut un des artistes qui accélérèrent avec le plus d'enthousiasme le mouvement de rénovation imprimé aux arts dans la Lombardie par les maîtres de Florence, de Rome et de Venise, dont l'influence succède, dans les premières années du XVIe siècle, à celle de l'école de Mantegna. Comment Gian Francesco acheva-t-il son éducation? On l'ignore, mais on peut, sans invraisemblance, supposer qu'il vit Venise et Rome, et qu'il y puisa, dans les conseils des maîtres illustres qui y florissaient alors, les éléments d'un style chaud, riche et noble qui rappelle à la fois, sans pourtant les jamais égaler, Fra Bartolomeo della Porta et Palma Vecchio.

C'est en 1515 qu'il passa le contrat pour l'exécution, dans la cathédrale de Crémone, de ces deux fresques longtemps attribuées par erreur à son frère, l'*Épiphanie* et la *Présentation au Temple*, qui font en effet partie d'une série relativement moderne et presque vénitienne, puisque Bembo s'y trouve placé, entre Boccacino et Melone, à peu de distance de Pordenone et de Romanino. L'influence de Venise est surtout visible dans l'*Épiphanie*, où l'on retrouve la tournure, le geste, le vêtement des figures alors à la mode dans la ville de Saint-Marc; la rougeur brune des carnations, marque distinctive de l'École crémonaise, s'est adoucie et devient plus transparente. La *Présentation* offre un caractère plutôt romain, et vise à un style plus noble, plus solide, plus élevé. Le grand goût d'ordonnance qu'on remarque dans cette composition, la beauté sévère des architectures, la majesté du dessin sont les arguments les plus sérieux qu'on puisse faire valoir en faveur de la supposition faite d'une résidence de Gian Francesco à Rome, où il aurait connu et étudié Raphaël. De fait, son œuvre la plus récente, la *Vierge entre saint Cosme et saint Damien*, n'est qu'un excellent arrangement de la *Vierge au baldaquin*, avec quelques réminiscences d'autres figures de Raphaël ou de Fra Bartolomeo. Lanzi regardait d'ailleurs ce tableau comme le chef-d'œuvre du peintre, disant « qu'il n'avait rien vu d'un pareil goût, ni à Crémone, ni dans les pays voisins. »

Crémone. — Les deux fresques de la *Cathédrale*, l'*Épiphanie* et la *Présentation au Temple*, commencées toutes deux en vertu d'un contrat daté du 29 décembre 1515, ont toutes deux subi quelques retouches. — La *Vierge entre saint Côme et saint Damien*, qui se trouve aujourd'hui dans l'église de *Saint-Pierre*, appartenait autrefois à celle de San Angelo, des Frères Mineurs. Les deux saints sont debout à côté de la Vierge, devant laquelle est agenouillé un prélat. Figures de grandeur naturelle. Sur bois. Signé et daté : « JOHAES FRANCISCHUS BEMBINUS PINXIT DA. MES. S. B. 2. 1524. »

ALTOBELLO MELONE

FLORISSAIT DE 1500 A 1520.

Altobello Melone tint, avec Boccacio Boccacini, la tête de l'École crémonaise dans les premières années du XVIe siècle. Comme pour la plupart de ses compatriotes, on manque de renseignements précis touchant son éducation, qui semble avoir été assez complexe. Morelli, dans sa Notice, en signalant un tableau sur bois de Melone, représentant une Lucrèce, peint dans le style flamand, assure qu'il avait reçu les leçons d'un peintre du Nord connu en Italie sous le nom d'Armanno ou Armanino. MM. Crowe et Cavalcaselle ne sont pas éloignés de croire, d'après de nombreuses ressemblances dans les procédés et la manière, que Melone commença ses études dans un atelier de Ferrare, chez Ercole Grandi ou Mazzolino. On n'a qu'à examiner les quatre grandes toiles de l'orgue à Saint-Antoine de Crémone, pour se convaincre de cette proche parenté avec les Ferrarais; c'est la même sécheresse, la même maigreur dans les formes, la même violence rude dans les gestes, la même ardeur sombre dans le coloris, jusqu'aux mêmes bizarreries dans l'arrangement des chevelures tressées en nœuds de serpents et des draperies plissées lourdement et soufflées en vessies.

Altobello était probablement connu depuis longtemps, lorsqu'il fut chargé de continuer les fameuses fresques de la cathédrale, puisque, dans le contrat signé le 11 décembre 1516, on exigeait que « ses peintures fussent meilleures que celles de Boccacino, » et Boccacino était alors dans tout l'éclat de sa renommée! Il fit, pour sa part, dans ce vaste travail, sept grandes compositions. Dans la *Fuite en Égypte*, on trouve beaucoup de grâce et d'élégance, malheureusement gâtées par les duretés criardes des draperies violentes et des carnations poussées au rouge. La même sécheresse, jointe à la petitesse des figures ramassées et trapues, rappelle encore Ferrare dans le *Massacre des Innocents*. L'exécution de ce compartiment est pourtant plus libre; Altobello ne s'y est pas fait faute d'y reproduire les attitudes et les mouvements des figures de Raphaël sur le même sujet. Dans la partie droite de la nef, la *Cène*, *Jésus lavant les pieds de ses disciples*, *Jésus au jardin des Oliviers*, *Jésus livré par Judas*, *Jésus devant Pilate*, sont tout à fait dans la manière d'Ercole Grandi, auquel plusieurs figures paraissent même être empruntées. Toutes ces peintures, commandées, nous l'avons vu, les unes en 1516, les autres le 13 mars 1517, furent achevées le 1er octobre de la même année, et payées sur le rapport de Romanino, chargé d'en faire l'expertise. Il est bon de noter que Romanino travaillait précisément à cette époque dans la cathédrale et qu'Altobello subit ainsi facilement son influence.

Ce mélange de goût vénitien et de goût ferrarais caractérise les tableaux de Melone aussi bien que ses fresques. Le style y est toujours incertain et hésitant entre le naturalisme rigoureux de l'ancienne école et l'idéalisme libre de la nouvelle. Les figures n'y semblent pas de la même famille, les unes, déjà longues et élancées, prenant l'allure aisée du XVIe siècle, les autres, lourdes ou grêles, gardant la tournure empesée et gauche du XVe siècle. Melone, qui, dans ses tableaux, est un coloriste vigoureux, sûr de lui, au point d'avoir fait des portraits longtemps attribués à Bellini ou à Giorgione, devient un coloriste hésitant dans ses fresques, qui prennent parfois la pâleur d'une tapisserie usée. Lanzi cite comme son chef-d'œuvre le grand tableau de la *Descente du Christ aux Limbes*, dans l'église du Sacrement. « Les figures, dit-il, y sont nombreuses, de proportions un peu longues, mais d'une couleur forte et charmante. On y trouve une intelligence des nus rare pour l'époque, et une grâce dans les visages et les mouvements qui est digne d'un grand artiste. » Altobello Melone, cela va sans dire, avait pris part aux décorations du château de Milan; c'était lui qui, au dire de Vasari, avait peint la meilleure figure dans cette série des *Barons armés* dont nous avons déjà parlé. La chapelle qu'il avait peinte à Sant' Agostino de Crémone excita aussi l'admiration du biographe florentin, qui en signale la « gracieuse et belle manière, » en invitant chacun à l'aller juger par ses yeux. Malheureusement ces peintures, coupées par un plancher, ont été singulièrement maltraitées et ne se voient plus qu'en partie, très-difficilement. Les quatre pendentifs de la

voûte sont occupés par les *Quatre animaux symboliques des Évangélistes;* les deux lunettes latérales représentent, l'une le *Baptême de saint Ambroise,* l'autre le *Mariage de sainte Monique.*

Crémone. — On voit encore dans la nef de la cathédrale les fresques dont il a été parlé ci-dessus. 1° La *Fuite en Egypte,* gravée dans l'Atlas de Rosini, est une composition de dix figures, signée : ALTOBELLVS DE MELONIBVS P. MDXVII. 2° *Massacre des Innocents.* Composition contenant de nombreux portraits, datée MDXVII. 3° La *Cène,* signée : ALTOBELLVS DE MELONIBVS. 4° Le *Lavement des pieds.* 5° Le *Jardin des Oliviers.* 6° L'*Arrestation du Christ.* Le Christ est lié avec une corde comme dans la predella de Grandi au Musée de Dresde, signé à droite : ALTOBELLVS P. 7° Le *Christ devant Pilate.* — La sacristie de la même église conserve un *Christ aux Limbes* de petite dimension.

Londres. — La *National Gallery* a un tableau de Melone, inscrit sous le n° 753. C'est un *Christ en costume de pèlerin,* causant sur la route d'Emmaüs avec les deux disciples, qui a fait partie de la galerie Castelbarco après avoir été enlevé de l'église San Bartolomeo à Crémone.

GALEAZZO CAMPI

NÉ EN 1475, MORT EN 1536.

Galeazzo Campi est le premier par la date de cette famille illustre de peintres qui, pendant plus d'un siècle, maintint sa renommée en Lombardie; peut-être serait-il moins connu s'il n'avait eu l'honneur d'être le père et le maître de Giulio, Antonio et Vincenzo Campi dont nous aurons à parler plus tard. Son talent, à vrai dire, ne s'élève pas au-dessus d'une très-estimable médiocrité. Il eut pour maître Boccaccino, et son style, maigre, rude, hésitant, est plus arriéré que celui de son maître. Lanzi montre la preuve de cette lenteur d'esprit dans un tableau de la *Madone entre saint Roch et saint Sébastien,* à l'église suburbaine de ce nom, qui porte la date de 1518; Galeazzo avait alors quarante-trois ans, et il ne peut s'élever au-dessus d'une imitation assez froide de la manière péruginesque; la couleur sans doute est bonne et assez vraie, mais l'entente du clair obscur y est presque nulle et le dessin reste dur sans être expressif. Il paraît donc raisonnable de ne pas surfaire après coup, comme l'ont fait quelques biographes, la valeur d'un artiste que son fils lui-même, Antonio Campi, disait, dans sa Chronique de Crémone, n'avoir été qu'un peintre très-raisonnable, *assai ragionevole.* Une de ses meilleures œuvres est la *Résurrection de Lazare,* dans l'église de Saint-Lazare à Crémone; les expressions y sont vives, et l'exécution assez personnelle. Ce tableau fut peint en 1515. L'année suivante Galeazzo fit le *Saint Christophe* de Saint-Sigismond; deux ans plus tard la *Madonne* de Saint-Sébastien, où il revient à une imitation plus étroite de Boccaccino, exagérant de plus en plus la maigreur du vieux style crémonais, et la dureté de son coloris, intense jusqu'à l'obscurité, qui le rapproche de Bissolo et de Catena, suivant la remarque de MM. Crowe et Cavalcaselle. Ces auteurs citent encore, dans cette manière, une *Vierge entre saint Joseph et sainte Madeleine* dans l'église Sainte-Agathe, un *Christ bénissant* dans le palais municipal de Crémone, et une *Vierge en adoration* à la galerie de Modène. La galerie Pitti à Florence possède le portrait de Galeazzo Campi à l'âge de cinquante-huit ans, peint par son fils Giulio.

Crémone. — L'église suburbaine des *Saints Fabien et Sébastien* a conservé, sur son maître-autel, le grand tableau de la *Madone entre les saints Sébastien et Roch* mentionné ci-dessus. Ce tableau est signé : GALEATIVS DE CAMPO FACIEBAT 1518. — L'église *Saint-Luc* possède une *Vierge avec saint Joseph et sainte Madeleine,* datée de la même année; celle de *Saint-Dominique* une *Madone entre saint Christophe et sainte Catherine de Sienne,* placée au-dessus de la porte de la sacristie; celle de *Saint-Sigismond hors des murs,* le *Saint Christophe* qui se trouvait autrefois dans l'église de Saint-Victor, tableau sur bois, signé dans un cartel attaché au tronc d'un arbre, GALEAS DE CAMPO PINXIT 1516. — Les annotateurs de la dernière édition de Vasari signalent encore, comme se trouvant à Crémone dans une collection particulière qu'ils ne désignent pas, un tableau de Galeazzo qui était autrefois dans la chapelle des Ursulines et qui représente *la Madone et l'Enfant divin jouant avec une clochette que lui offre saint Antoine;* de l'autre côté se tiennent quatre religieuses ursulines. Au fond est écrit : GALEAZ DA CAMPO PINXIT 1519 DIE 14 AVGVSTO (sic).

Casal-Maggiore. — C'est dans la collection *Bignami* que se trouve actuellement le meilleur tableau de Galeas, la *Résurrection de Lazare,* autrefois dans l'église Saint-Lazare de Crémone. C'est un tableau sur bois, dont les figures sont un peu moins grandes que nature, signé : GALAZ DE CAMPO P. S. 1515.

BERNARDINO GATTI DIT IL SOJARO

NÉ VERS 1490, MORT EN 1575.

Bernardino Gatti était le fils d'un ouvrier parqueteur, en lombard *Sojaro*, d'où lui vint le surnom sous lequel il est plus connu. Etait-il né à Verceil, à Pavie, ou à Crémone? Les biographes se querellent sur ce point et se querellaient déjà du temps de Vasari, qui coupe court, en homme de sens, à la discussion, en ces termes : « Qu'il soit d'où il voudra, dit-il, c'est celui qui prit le mieux les bonnes manières des maîtres, et il a fait des toiles magnifiques. » Ajoutons que si on tient absolument à lui donner une patrie, c'est à Crémone qu'il faut la mettre selon toute vraisemblance; car c'est là que le Sojaro travailla et vécut, c'est là qu'on trouve et les œuvres de son adolescence et celles de son extrême vieillesse, c'est là aussi qu'il mourut, laissant des biens importants et sa famille établie. L'École de Crémone doit à ses conseils autant qu'à ses exemples la meilleure part de sa gloire; sans lui Crémone n'aurait vu peut-être s'élever à une telle hauteur ni Boccaccino, ni la famille des Campi.

Malgré son origine crémonaise, c'est à Parme que Bernardino Gatti alla de bonne heure terminer ses études, sous la direction immédiate du grand Corrége, dont il est l'élève le plus certain et dont il garda toujours fidèlement les maximes. Sa *Pieta* à la Madeleine de Parme, son *Repos en Égypte* à Saint-Sigismond de Crémone, sa *Nativité* à Saint-Pierre dans la même ville, montrent en effet jusqu'à quel point on peut avec bonheur imiter la manière d'un grand maître, sans tomber dans la copie servile et le pastiche maladroit. C'est surtout par la grâce innocente de ses Vierges aimables et de ses enfants souriants que le Sojaro se rapproche de son modèle. Comme le Corrége, il soigne extrêmement le modelé de ses figures, qu'il pousse au relief autant qu'il peut, sur des fonds généralement clairs et blanchâtres, éclairés d'une lumière suave qui lui est bien particulière. Le Sojaro avait d'ailleurs une facilité d'assimilation que ses contemporains avaient remarquée et qui en faisait un collaborateur précieux pour ses confrères dans les grandes décorations monumentales. C'est ainsi qu'il participa à la décoration de Santa Maria di Campagna, à Plaisance, du vivant de Pordenone, et qu'à la mort de celui-ci il s'acquitta du soin d'achever la décoration générale avec une souplesse et une habileté qui lui valurent l'approbation de tous les connaisseurs. « L'ouvrage tout entier, dit Vasari, parut être de la même main. » Son *Saint Georges*, qui fait face, dans cette église, au *Saint Augustin* de Pordenone, est une figure d'une grande tournure, faite, assure-t-on, d'après un dessin de Jules Romain. Le Sojaro se montre plus original à Parme, et c'est là qu'il faut vraiment le voir, surtout dans l'église della Steccata dont il peignit la coupole. Le marché, pour cette coupole, fut signé le 8 janvier 1560, au prix de 1400 écus d'or. Lanzi signale encore comme un chef-d'œuvre la *Multiplication des pains*, qu'il fit à Crémone, en 1552, dans le réfectoire des religieux de Latran. Cette composition importante, composée de nombreuses figures colossales, étonna ses contemporains par sa richesse pittoresque. A l'âge de quatre-vingts ans, le Sojaro fut paralysé de la main droite; il n'en continua pas moins à peindre de la main gauche, et c'est dans ces tristes conditions qu'il entreprit la grande *Assomption* de la cathédrale de Crémone, haute de 50 palmes. Cette œuvre, interrompue par la mort, prouve la vigueur singulière d'esprit que conserva le laborieux artiste jusqu'à son dernier jour. Dès la fin du XVIIIe siècle, on trouvait en Italie bien peu de tableaux du Sojaro dans les collections particulières, ces ouvrages ayant été de bonne heure très-recherchés à l'étranger, et spécialement en Espagne.

CRÉMONE. — L'*Assomption* dont nous venons de parler, le dernier ouvrage du Sojaro, se trouve encore sur le maître-autel de la *Cathédrale*. — L'église de *Saint-Sigismond* possède une *Ascension*.

PARME. — La coupole de la *Madonna della Steccata* représente *le Christ et la Vierge dans une gloire*.

IPPOLITO COSTA

NÉ EN 1506, MORT EN 1561.

Quand Jules Romain arriva à Mantoue, chargé, comme architecte et comme peintre, par le duc Frédéric,

de refaire, de fond en comble, tous les monuments de sa capitale, il dut s'entourer d'une troupe nombreuse d'élèves actifs et capables de le seconder dans l'accomplissement de ses gigantesques entreprises. La plupart de ces élèves subirent fortement l'influence du maître puissant avec lequel ils travaillaient et imprimèrent à leurs œuvres personnelles un caractère nouveau qui ne ressemblait plus en rien au style de leurs prédécesseurs directement instruits par Mantegna. Tels sont : Benedetto Pagni, originaire de Pescia en Toscane, qui vint de Rome avec Jules Romain et qui peignit un très-beau *Saint Laurent* dans l'église Saint-André de Mantoue; Rinaldo Mantovano, que Vasari regarde comme le plus grand peintre de Mantoue, Fermo Guisoni, Teodoro Ghigi, admirable dessinateur, Ippolito Andreasi, Francesco Perla, G. B. Giacarolo, et Gio Battista Bertani, qui ont tous laissé à Mantoue des œuvres intéressantes dans la manière grandiose et facile de leur maître.

La famille d'artistes dans laquelle se conserva le plus longtemps la tradition du maître romain fut celle des Costa, d'où était déjà probablement sorti le célèbre peintre de Ferrare, Lorenzo Costa le vieux. Ippolito Costa, le plus connu ensuite, fut élève de Jules Romain, dont il transmit à son tour les enseignements à Bernardino Campi de Crémone et à son jeune frère Luigi Costa. Il fut en outre père ou oncle de Lorenzo Costa, dit le jeune, qui imita ses ascendants, de sorte que rien n'est plus difficile que d'attribuer à tel ou tel de tous ces Costa les nombreux tableaux qui gardent, pour ainsi dire sous une signature collective, un style général de famille, style de pratique assez banal, mais qui rappelle de loin, par la facilité sinon par la force, la fantaisie théâtrale de Jules Romain.

DON GIULIO CLOVIO

NÉ EN 1490, MORT EN 1578.

Don Giorgio Giulio Clovio, le plus célèbre miniaturiste de l'Italie au XVIe siècle, était né, dit Vasari, à Grisone, dans l'Esclavonie; nom qu'il faut probablement traduire, comme le pense M. Reiset dans sa Notice, par Grizane, dans le district de Vinodol en Illyrie. Sa famille était originaire de Macédoine, d'où lui vint le surnom du Macédonien; il vint à dix-huit ans en Italie, comme attaché à la maison du cardinal Grimani, qui confia à Jules Romain le soin de terminer son éducation. Giorgio Giulio s'essaya tout d'abord dans la grande peinture; mais son maître, remarquant l'habileté particulière avec laquelle il dessinait et peignai les figures de petite dimension, l'engagea à s'adonner à la miniature et lui en donna les premières leçons. Clovio, fait observer encore M. Reiset, « trouvait dans la maison Grimani un inappréciable modèle en ce genre, le fameux bréviaire que Domenico Grimani avait payé cinq cents sequins, et qui se voit encore aujourd'hui à Venise. » Le jeune peintre réussit si bien dans ce genre qu'il fut immédiatement appelé en Hongrie, près du roi Louis II et de sa femme Marie, pour lesquels il fit un *Jugement de Pâris* et une *Lucrèce* qu'on considéra comme des merveilles. La mort du roi Louis II, en 1526, le ramena en Italie; le vieux cardinal Campeggio le prit aussitôt à son service et l'emmena à Rome, où les œuvres de Michel-Ange le jetèrent dans une profonde admiration. Il travaillait dans cette ville lorsqu'elle fut saccagée par les Impériaux en 1527; tombé aux mains des soldats espagnols, le pauvre artiste fit vœu d'entrer dans les ordres, s'il sortait sain et sauf de cette effroyable bagarre. En effet, dès qu'il put échapper à ses persécuteurs, il se hâta de gagner Mantoue et d'entrer dans le monastère de San Ruffino, où il prit bientôt l'habit et le nom de Don Giulio, en qualité de chanoine régulier, malgré son peu de goût réel pour l'état ecclésiastique. Les choses allèrent cependant assez bien pendant trois ans, le chanoine-peintre se transportant de couvent en couvent pour y peindre des livres des chœurs, jusqu'au jour où, dans une de ses excursions, il se cassa la jambe et s'alita, dans le couvent de Candiana, sans pouvoir guérir, « étant peut-être mal traité, comme d'usage, dit Vasari, aussi bien par les pères que par les médecins. » Mais il y reçut les visites et les conseils du célèbre miniaturiste Girolamo de Libri. La nouvelle de cette mésaventure parvint aux oreilles de son ancien protecteur, le cardinal Grimani, qui saisit l'occasion pour reprendre le peintre dans sa maison, où il le fit soigner et lui procura une dispense papale l'autorisant à quitter le froc et à rentrer dans le monde. En sortant de chez le cardinal

Grimani, Clovio fut attaché au cardinal Alexandre Farnèse, près duquel il passa le reste de sa vie. C'est pour ces deux princes de l'Église qu'il fit ses œuvres les plus importantes, parmi lesquelles Vasari cite avec admiration un *Office de la Vierge*, dont il décrit minutieusement toutes les pièces. Giulio Clovio mit neuf ans à terminer ce chef-d'œuvre, aujourd'hui conservé dans la Bibliothèque de Naples, qui se compose de vingt-six sujets. Les figures y sont parfois d'une petitesse extrême, « grosses comme des fourmis, » toujours vives, originales, expressives. La plupart de ces sujets sont très-compliqués et représentent des batailles, des fêtes, des processions où les figures variées d'habillement et d'attitude sont multipliées à plaisir sans confusion. Vasari est littéralement en extase devant ce Missel et n'hésite pas à appeler Clovio « un nouveau Michel-Ange en petit. » En 1553 Clovio alla passer quelque temps près du grand-duc Côme de Médicis, pour lequel il fit, avec quelques images de piété et quelques scènes mythologiques, un grand nombre de portraits, genre dans lequel il excellait également. Il mourut à Rome le 5 janvier 1578 et fut enterré dans l'église de San Pietro in Vincula. Diverses compositions de Clovio ont été gravées par Enea Vico, Déaira Ghisi, Augustin Carrache, Corneille Cort, Thomassin.

PARIS. — Le *Musée du Louvre* possède une miniature de Clovio œuvre de sa vieillesse, *Saint Pierre recevant les clefs*; à la *Bibliothèque nationale* se trouve un *Psautier*, date de 1542, qui donne une meilleure idée de son talent.

NAPLES. — L'*Office de la Vierge*, décrit par Vasari, est aujourd'hui conservé dans la bibliothèque du *Musée Bourbon*.

FLORENCE. — Les archives du *Musée des Uffizii* conservent le *Crucifix avec la Madeleine agenouillée* que Clovis fit en 1553 pour le grand-duc. Cette miniature est signée : *JVLIVS MACEDO FA.* 1553. — Au *Musée Pitti* on voit exposée dans la salle de l'Education de Jupiter, sous le nº 241, une *Déposition de croix*, faite à la même époque pour le même prince. H. o, 36 c.; L. o, 26. Signée *Julius Macedo fa.*

MICHEL ANGELO ANSELMI

NÉ EN 1491, VIVAIT ENCORE EN 1554.

Michel-Angelo Anselmi, plus connu sous le nom de Michel-Angelo da Lucca ou da Siena, appartient, même par son origine, à la Lombardie, bien qu'il soit né à Lucques; son père, Antonio Anselmi, était de Parme, d'où il avait été banni pour cause politique, et ne s'était réfugié qu'accidentellement en Toscane. Le jeune Michel-Angelo reçut ses premiers enseignements dans le pays où sa famille avait trouvé un asile; il étudia d'abord à Sienne, sous la direction d'Ant. Bazzi, dit le Sodoma, suivant Resta, ou de Bartolomeo Neroni, dit Riccio, le gendre de Sodoma, si l'on en croit Azzolini; toujours est-il qu'après avoir travaillé quelque temps dans le Siennois, il vint définitivement s'établir à Parme, où il s'éprit d'un enthousiasme ardent pour le Corrége, plus jeune que lui de trois ans. N'hésitant pas à reconnaître le génie de son jeune confrère, il vint lui demander des conseils dont il sut habilement profiter, et se pénétra si bien de l'esprit nouveau que le Corrége apportait dans la peinture, qu'il devint bien vite un de ses plus ingénieux imitateurs et l'un de ses collaborateurs les plus précieux. En 1522, quand le Corrége peignait la coupole et la grande tribune de la cathédrale, Anselmi fut chargé, de concert avec Rondani et le Parmesan, de décorer les chapelles voisines. La commande, il est vrai, ne fut pas exécutée, et le projet n'eut pas de suite, nous ignorons pourquoi; mais le choix seul qu'on fit de lui prouve que le Corrége le jugeait digne de travailler à ses côtés. L'admiration passionnée que Michel-Angelo ressentait pour le grand chef de l'école de Parme éclate dans tous ses ouvrages. Ses qualités sont celles de son modèle, largeur des contours, beauté expressive des têtes, charme délicat du coloris qui, chez lui, tourne volontiers au rose; mais il se montre beaucoup plus faible dans la composition, ne sachant point réunir dans une action claire ses personnages qu'il éparpille ou qu'il entremêle dans un désordre souvent inexplicable. A Parme, il travailla surtout dans les églises. Lanzi regarde comme son chef-d'œuvre le tableau de *Saint Étienne et saint Jean aux pieds de la Madone*, qu'il fit pour celle de Saint-Etienne. Ses peintures les plus importantes, dans le genre religieux, sont celles de la Madonna della Steccata, l'*Adoration des Mages* et le *Couronnement de la Vierge*, dans l'abside, belles compositions qu'Anselmi

aurait peintes, au dire de Vasari, d'après des dessins de Jules Romain. Lanzi a prouvé la fausseté de cette assertion en signalant l'existence d'un contrat qui assigne à Anselmi un local pour y faire ses cartons; s'il reçut l'aide de Jules Romain dans cette circonstance, ce ne fut donc, tout au plus, que par l'envoi d'une esquisse. Les tableaux de Michel-Angelo Anselmi sont beaucoup plus rares dans les galeries publiques qu'on ne pourrait s'y attendre d'après sa vie laborieuse et longue. La date exacte de sa mort est inconnue; mais il vivait encore en 1554 : cette année-là il ajouta un codicille à son testament.

Paris. — Le petit tableau, admiré par Lanzi, appartient au *Musée du Louvre*; il a fait partie du musée Napoléon. Le catalogue le décrit ainsi : *La Vierge et l'enfant Jésus adoré par saint Jean-Baptiste et par saint Etienne.* H. 1,69. L. 1, 23, sur bois. Fig. pet. nat. La Vierge assise, tenant son fils dans ses bras, est portée sur les nuages et environnée d'une gloire d'anges. A gauche, saint Jean-Baptiste, à genoux, lève les yeux au ciel; sa croix de roseau est posée devant lui; à droite, saint Etienne, martyr, tient une palme et indique du doigt ces paroles inscrites sur le livre qu'un ange lui présente : *Ecce video cœlos apertos, et Jesum stantem a dextris virtutis Dei.* — Gravé par Landon. T. I, pl. 45. — Musée Napoléon.

Sienne. — Dans l'église de Fontegiusta on trouve à droite en entrant un tableau de maître-autel représentant *La Visitation*, qui, d'après la tradition, aurait été peint par M. A. Anselmi avec l'aide de son maître Riccio.

Parme. — Dans la cathédrale on montre une fresque d'Anselmi, une *Vierge et des Saints;* à San Giovanni Evangelista (6e chapelle), une *Passion;* à la Madonna della Steccata, au-dessus de la porte d'entrée, l'*Adoration des Mages*, fresque dont nous avons parlé, et dans l'abside ce *Couronnement de la Vierge* dont les cartons ont été faussement attribués à Jules Romain; à San Francesco del Prato, diverses fresques. — L'Académie des Beaux-Arts a recueilli aussi une *Vierge en gloire* et une *Vierge avec des saints.*

FRANCESCO MARIA RONDANI

FLORISSAIT DE 1515 A 1525.

« Les imitateurs de Corrége, observe justement Lanzi, se divisent, comme tous les imitateurs, en deux groupes bien distincts : les uns, respectueux et timides, ressemblent à ces nageurs peureux qui n'osent s'éloigner trop du maître; les autres font au contraire montre d'indépendance et évitent de s'en trop approcher, comme pour donner à connaître qu'ils sont déjà des nageurs éprouvés. » Francesco Maria Rondani, qui passe pour avoir été le maître de Pomponio Allegri, appartient au premier de ces groupes. Tant que vécut Corrége, il se contenta d'être son aide et son collaborateur très-humble, et, bien que la tradition locale lui attribue parfois exclusivement certains morceaux dans les peintures de Parme, il est bien difficile de reconnaître quelle fut la part de l'élève dans les travaux du maître. L'habileté de Rondani à imiter Corrége était célèbre parmi ses contemporains, et, s'il s'agissait surtout d'une seule figure, il l'imitait à s'y méprendre. Lanzi déclare qu'il aurait sans hésitation attribué à Corrége la *Madone* qui se trouve dans l'église de Santa Maria Maddalena, si des documents certains ne l'obligeaient à restituer le mérite de cette œuvre à Rondani. La même erreur pourrait être commise, dans la chapelle des Eremitani, en face de ses *Saints Augustin et Jérôme*, tant l'imitation y est complète et habile! Rondani, cela va sans dire, n'atteignit jamais cependant au grand style de son maître, et c'est par cet amollissement du dessin autant que par une certaine mesquinerie soigneuse dans les accessoires qu'on peut distinguer ses ouvrages de ceux du Corrége. Cette infériorité est plus sensible encore dans ses peintures murales que dans ses tableaux de chevalet, d'ailleurs fort rares dans les galeries ou qui peut-être y usurpent depuis longtemps un nom plus illustre. Parmi les belles choses qu'il avait rencontrées de lui dans ses voyages d'étude, Lanzi cite une Madone tenant en main un roseau, *rondine*, signature fréquente de Rondani, qui se trouvait alors chez les marquis Scarani de Bologne et un portrait d'homme, dans la maison Bettinelli à Mantoue, vraiment digne de Giorgione par la richesse du vêtement et l'animation de la figure.

GIULIO CAMPI

NÉ EN 1500, MORT EN 1572.

Giulio Campi, l'aîné des trois fils de Galeas, fut le vrai chef intellectuel de cette famille d'artistes savants et infatigables qui travaillèrent tous sans relâche et qui vécurent tous jusqu'à l'extrême vieillesse, remplissant

de leurs œuvres Crémone, Milan et toutes les villes environnantes. Aussi Lanzi le compare-t-il justement à Louis Carrache, avec lequel il eut d'ailleurs plus d'une affinité par l'éclectisme de son goût et la variété de son talent. Giulio reçut ses premières leçons de son père, qui ne tarda pas à se sentir insuffisant et qui envoya le jeune garçon près de Jules Romain, alors à Mantoue. A la forte école de l'héritier du grand Raphaël, qui voulait que ses élèves apprissent à la fois à modeler, à peindre, à bâtir, Giulio devint bientôt capable de conduire, comme faisait son maître, une œuvre dans toutes ses parties, depuis la pose de la première pierre jusqu'à la disposition du mobilier. Cette éducation si complète, que Giulio transmit à ses frères et à son cousin, établit la supériorité de la famille des Campi dans leur siècle, comme elle assurera toujours celle des artistes qui l'auront reçue.

Lanzi montre un exemple des bons résultats que peut produire un tel ensemble d'aptitudes dans l'église de Sainte-Marguerite et dans quelques chapelles de Saint-Sigismond que Giulio décora entièrement lui-même. C'est avec un plaisir singulier qu'on retrouve le même esprit imprimant sa marque aussi bien aux ornements d'architecture qu'aux peintures encastrées, aussi bien aux statuettes en haut et bas relief qu'aux rinceaux et aux frises. Et ce n'est pas seulement par cette abondance d'imagination que Giulio rappelle son illustre maître, c'est encore par la grandeur de son dessin, sa science des nus, son goût magnifique pour les belles architectures! Son style devint plus libre encore et plus magistral lorsqu'il eut été à Rome, où il étudia plusieurs années Raphaël et l'antique avec enthousiasme ; on citait, dans les écoles, les dessins admirables qu'il avait faits d'après les bas-reliefs de la colonne Trajane. Titien eut à son tour sur lui une grande influence, à laquelle il était depuis longtemps préparé par l'admiration qu'il avait ressentie, dès son enfance, pour les peintures de Pordenone dans la cathédrale de sa ville natale. Etant donnée une intelligence si largement ouverte aux manifestations du beau les plus diverses, on ne s'étonnera pas que ses œuvres n'aient pas toutes le même caractère, et qu'elles paraissent, suivant l'influence du moment, surtout dans sa jeunesse, se rattacher tantôt à un maître, tantôt à un autre. Lanzi remarque que Giulio Campi a quelquefois toute la hardiesse, toute la grandeur de Jules Romain, par exemple dans le *Saint Jérôme* qu'il avait fait pour la cathédrale de Mantoue, dans la *Pentecôte* de Saint-Sigismond à Crémone, et surtout dans les peintures du château de Soragno, sur le territoire de Parme, où il avait représenté, sur les murs d'une grande salle, les *Travaux d'Hercule* avec une telle abondance de nus qu'on eût pu faire de cette salle une école pour les jeunes peintres. Ailleurs, au contraire, il rappellera Titien ou Pordenone, jusqu'à tromper les yeux au premier abord ; la grande *Madone*, de Saint-Sigismond, *accueillant le duc et la duchesse de Milan*, le *Christ devant Pilate* de la cathédrale de Crémone, ont pu être un instant attribués à ces deux maîtres vénitiens. Parfois même on le voit, comme dans une *Sainte Famille* qui se trouvait à Saint-Paul de Milan, rivaliser pour la grâce et le charme avec Corrége lui-même. Toutefois, il est juste de dire que l'étude constante de la nature vivante, que Giulio n'abandonne jamais, lui permit de combiner ces diverses influences avec une puissance et une sûreté qui équivalent presque à l'originalité. Il est le vrai créateur d'une école qui ne s'étendit pas sans doute au delà de sa famille, et dont les membres peuvent aisément se confondre entre eux, mais qui laissa une forte empreinte dans le pays en y maintenant longtemps avec suite les traditions élevées d'un art savant et sérieux. Giulio Campi mourut à Crémone dans un âge avancé, en mars 1572. Il fut enterré solennellement dans le tombeau de sa famille, à San Nazzaro.

Paris. — Le *Musée du Louvre* possède trois dessins de Giulio Campi.

Crémone. — Les quatre sujets du *Martyre de sainte Agathe*, qui furent, au dire de Vasari, le coup d'essai et le coup de maître de Giulio Campi, se voient encore dans l'église de *Santa Agata* avec la signature : JVLIVS CAMPVS et la date 1537. — L'église de *Santa Pelagia et santa Margherita* est un véritable musée de peintures décoratives exécutées sous la direction de Giulio Campi. La plupart des sujets sont tirés du Vieux et du Nouveau Testament. Les annotateurs de Vasari (1855) constatent que ces peintures ont été restaurées en 1733 par le cavalier Giovan Angelo Borroni. — L'église de *San Sigismondo*, hors des murs, montre encore avec orgueil ce grand tableau de maître-autel signalé par Vasari comme étant le chef-d'œuvre du maître. C'est une grande *Madone avec l'enfant Jésus* entourée d'anges, au milieu des nuages. A la droite est agenouillé le duc François Sforza, présenté à la Vierge par les saints Sigismond et Daria : à sa gauche, la duchesse Bianca Maria Visconti, femme de Sforza, présentée par les saints Jérôme et Grisanto. Signé : JVLII CAMPI OPVS 1540. Ce tableau fut payé deux cents écus d'or ; il

a été gravé dans l'ouvrage de Vidoni, *Pittura Cremonese*. Dans la même église se trouve, à la voûte de la nef, une grande fresque représentant la *Descente du Saint-Esprit parmi les apôtres*. — L'église de *San Nazzaro*, la *Cathédrale*, un grand nombre de palais, dans la même ville, contiennent des peintures intéressantes de ce maitre fécond.

MILAN. — On voit encore dans l'église *Santa Maria della Passione* le tableau du *Crucifiement* signalé par Vasari. Dans l'église de *San Paolo*, qui est pour l'école des Campi ce que fut le Monasterio Maggiore pour l'école de Luini, les quatre épisodes de la *Vie de saint Paul*, sa *Conversion*, son *Baptême*, ses *Miracles*, sa *Mort*, furent peints par Giulio avec la collaboration de son frère Antonio; l'une de ces fresques est datée 1564 et signée de leurs deux noms; mais une grande *Sainte Famille*, qui est placée au maître-autel d'une chapelle à gauche, appartient à Giulio seul, et c'est un chef-d'œuvre,« le plus bel ouvrage de l'église, dit M. Mongeri dans l'*Arte in Milano*, fait dans la meilleure phase de son talent, lorsque Giulio allait de la manière de Romanino, son premier maître, à celle de Corrége, par l'imitation duquel il finit. »

CAMILLO BOCCACINO

NÉ EN 1515, MORT EN 1546.

Camillo Boccacino, fils de ce Boccacino Boccacini que nous avons vu si fidèlement attaché aux fortes traditions du XVe siècle, partage avec Bernardino Gatti, dit le Sojaro, et Giulio Campi, l'honneur d'avoir, au XVIe siècle, élevé l'École crémonaise au niveau des plus brillantes écoles de l'Italie. Lanzi le considère comme le plus grand génie de son pays. C'est aux leçons de son père qu'il dut évidemment la partie la plus solide et la plus virile de son talent, qu'il perfectionna avec beaucoup de goût en acquérant une élégance, un charme que son père avait trop dédaignés. Lomazzo le qualifie dessinateur pénétrant et grand coloriste, *acuto nel disegno, grandissimo coloritore;* et il le place, pour la beauté de ses clairs-obscurs, la suavité de son style, la grâce de ses draperies, à côté de Léonard, de Corrége, de Gaudenzio Ferrari, tout au sommet de l'art. Vasari, il est vrai, se montre beaucoup moins enthousiaste pour Camillo, qu'il traite de haut, assez cavalièrement, disant que Camillo était « un vrai praticien qui eût fait très-bonne figure, si la mort ne l'avait ravi prématurément, mais qu'il ne fit que peu d'œuvres et de peu d'importance. » Mais nous savons que Vasari gardait, pour Boccacino le père, une rancune qu'il ne se faisait pas faute de reporter sans doute sur le fils, et tous les historiens de l'art n'ont pas partagé le dédain du Florentin vindicatif pour un maître intéressant qui sut se faire une place à part dans ce grand mouvement du XVIe siècle, qui devait aboutir si vite à la décadence.

Quand Camillo Boccacini arriva à l'âge d'homme, il ne restait presque plus un coin à peindre dans cette cathédrale de Crémone qui avait, pendant un demi-siècle, servi de carrière aux artistes crémonais; c'était à San Sigismondo, couvent fondé par François Sforza, à peu de distance de la ville, que tous les peintres du pays désiraient dès lors d'être appelés. Cette église de Saint-Sigismond devint à son tour le champ d'exercice de toute une école, comme le cloître de la Madonna del Bosco à Bologne qui fut le musée des Carraches. « Là, dit Lanzi, on peut connaître la série des maîtres crémonais, étudier leurs mérites respectifs, constater leur goût dominant qui est le goût corrégien, analyser leurs façons diverses de comprendre et de tempérer cet enseignement des grands Parmesans, et admirer chez tous une habileté singulière dans la peinture à fresque. Et ce n'est pas seulement dans les églises que cette école montre son savoir faire; en couvrant de peintures les façades de presque tous les palais et maisons de Crémone, ils donnèrent à cette ville un aspect qui faisait l'admiration des étrangers. Chaque voyageur, entrant à Crémone, croyait voir une cité toute joyeuse et toute riante, habillée comme pour une cérémonie. » Les peintures que Camillo fit à Saint-Sigismond pour ses débuts existent encore et permettent de constater que les Crémonais n'avaient pas tort de les regarder comme les meilleures qu'ils possédaient, quoi qu'en dise Vasari. De ces fresques qui couvrent les murs et la coupole d'une grande chapelle formant chœur, les meilleurs morceaux sont quatre figures colossales, les *Quatre Évangélistes*, dont trois sont assis et dont le quatrième, S. Jean, se dresse pour regarder le ciel, en sens inverse de la courbure de la voûte, par un mouvement d'une audace admirable qui a rendu cette figure très-célèbre au point de vue de la difficulté vaincue. « Il est à peine croyable, dit Lanzi, qu'un jeune homme, sans avoir fréquenté l'école du Corrège, ait pu ainsi

rivaliser avec lui et porter en si peu de temps son goût et son style plus loin qu'il n'avait fait lui-même. »
Cette œuvre, où éclate une si complète intelligence des lois de la perspective et de l'art du plafonnement, du *di sotto in su*, fut achevée dans le courant de l'année 1537. On admira beaucoup aussi les compartiments latéraux qui représentaient, l'un la *Résurrection de Lazare*, l'autre le *Jugement de la femme adultère*, tous deux entourés de figurines d'enfants courant et s'enlaçant sur les pilastres et dans les frises, tenant toutes sortes d'objets sacrés, la mitre ou l'encensoir, avec une grâce incomparable. Lanzi fait la remarque bizarre que, dans ces deux compositions, les figures sont tournées de telle sorte qu'on ne voit pas un seul œil. Ce fut, dit-il, une gageure du peintre et sa réponse aux détracteurs qui prétendaient que ses figures ne savaient plaire que par une certaine vivacité expressive des regards. Camillo voulut prouver que ses figures savaient parler par le geste et l'attitude du corps. Et de fait, elles sont toutes très-réussies et elles enchantent par la variété et la beauté des mouvements, la hardiesse et la justesse des raccourcis, la vérité du coloris et une puissance dans le clair-obscur et le modelé qui rappelle Pordenone et fait paraître plates les peintures voisines de Campi. Les seuls défauts qu'on pourrait reprocher à ces fresques sont quelque vulgarité dans les têtes d'adolescents et un peu de confusion dans l'ordonnance générale. Du temps de Lanzi, on voyait encore, sur la façade d'un palais de Crémone, les vestiges d'une grande figure de la Justice qui avait excité l'admiration de Charles Quint, lors de son entrée dans la ville.

Camillo Boccacino fut malheureusement enlevé par une mort prématurée le 2 janvier 1546. Ses œuvres par conséquent sont très-rares. Il fut enterré à San Bartolomeo.

Crémone. — Les peintures dont il a été parlé ci-dessus, se voient toujours à *San Sigismondo*, dans la coupole, la grande voûte, et sur les côtés de la chapelle du fond de l'église.

POMPONIO ALLEGRI

NÉ EN 1515, VIVAIT ENCORE EN 1593.

Pomponio Allegri, fils du grand Antonio Allegri dit le Corrége, le fondateur de l'école de Parme, était encore enfant, lorsque son père mourut à peine âgé de quarante ans, le 5 mars 1534. Il ne put donc recevoir de lui que les premiers principes du dessin, mais son éducation fut complétée par son grand-père, qui le recueillit dans sa maison et lui laissa, lors de sa mort, cinq ans après, une fortune assez ronde pour lui assurer son entière indépendance. Dans quel atelier le jeune peintre entra-t-il alors pour achever ses études de nouveau interrompues? On a tout lieu de penser que ce fut chez Francesco Maria Rondani, l'un des plus fidèles disciples de son père. Quoi qu'il en soit, il est certain que Pomponio, mettant sans doute habilement à profit la collection des dessins et des esquisses qu'il avait trouvés dans son héritage, fit bientôt honneur à l'illustre nom qu'il portait, et acquit promptement une certaine réputation dans Parme, où il s'établit. C'est pour la cathédrale de cette ville qu'il peignit son grand tableau des *Israélites attendant, au pied du mont Sinaï, Moïse à qui Dieu vient de donner les tables de la Loi.* Sans trouver cette œuvre parfaite, Lanzi estime qu'elle mérite de grands éloges, moins encore pour la variété des attitudes et l'expression des têtes, que pour la vivacité, la vérité, le charme d'un coloris très-remarquable. On a prétendu que Pomponio Allegri abandonna de bonne heure le travail pour se livrer au jeu, qu'il vendit à vil prix tous les biens qu'il possédait à Correggio, et mourut, jeune encore, dans la misère ; mais cette légende reposait sur des fondements aussi peu solides que le fameux récit de la mort misérable du grand Corrége, si légèrement accueilli par Vasari et ses copistes. Des documents authentiques permettent d'établir que Pomponio vivait encore en 1590, et que, sa vie durant, il avait été fourni, soit par les particuliers, soit par la ville de Parme, de commandes nombreuses et fort convenablement retribuées. Le Père Affo, qui a démenti la fausseté de la tradition reçue, cite un décret de la commune de Parme qui, en confiant un travail à Pomponio Allegri, lui donne le titre de peintre excellent, *ottimo pittore*. Or, c'était le moment où l'école du Corrége était en pleine floraison et abondait en hommes de talent. Le 5 février 1546, on voit Pomponio conclure un marché avec deux ecclésiastiques, Nicolo Correggio et Battista Merli, pour la décoration entière de la chapelle du *Corpus Domini* dans l'église de

San Quirino à Corregio, moyennant une somme de 50 écus d'or. Ces fresques ont été badigeonnées dans le XVIIe siècle. La même année il reçoit encore de la ville de Parme la commande d'un tableau pour l'église de l'Incoronata. C'est de 1560 à 1562 qu'il exécute le *Moïse sur le Sinaï* dans la cathédrale, et il reçoit, pour ce travail, 80 écus d'or. En 1565, il peint un arc de triomphe; en 1577, trente et un cartouches avec devises, allégories et épitaphes pour les funérailles de Marie de Portugal, femme d'Alexandre Farnèse; en 1584, la cheminée de la salle où se réunissait le conseil des Anciens. Les registres publics nous le montrent enfin en 1590 chargé, avec Innocenzo Martini, d'expertiser les peintures terminées par Giovan-Battista Tinti dans la coupole de Sainte-Marie des Anges, et en 1593 occupé, en collaboration avec le même Martini, à peindre le catafalque du duc Alexandre Farnèse. L'année exacte de sa mort n'a pu être fixée, mais on voit que cette mort n'eut en tout cas rien de prématuré, et on sait, d'autre part, que sa femme Laura Gemignani lui donna une nombreuse famille qu'il éleva fort bien.

PARME. — Dans la *cathédrale*, les peintures de la coupole du transsept, à droite, sont dues à Pomponio Allegri. L'*Académie des Beaux-Arts*, de cette ville, montre aussi plusieurs toiles de lui, entre autres deux *Sainte Famille*; dans la plus petite l'enfant Jésus prend des cerises que lui offre S. Jean.

ANTONIO CAMPI

FLORISSAIT DE 1580 A 1590.

Antonio Campi fut un talent plus universel encore que son frère aîné, Giulio, dont il reçut de bonne heure les leçons. Non-seulement il fut peintre, architecte, sculpteur, graveur de renom, mais il ajouta à toutes ces gloires la gloire littéraire; il fut l'historien de Crémone, et son livre la *Cronaca di Cremona, fidelissima citta*, qu'il publia illustrée de nombreuses gravures, en 1585, est la meilleure source des renseignements où l'on doive aller puiser pour toute cette école. Comme artiste, il excella surtout dans l'application de la peinture à l'architecture, et se rendit célèbre par la hardiesse de ses décorations plafonnantes ou en perspective. La sacristie de San Pietro al Po, à Crémone, montre un bel exemple de son savoir-faire dans un *Enlèvement d'Élie* emporté sur son char de feu par deux chevaux blancs dans la voûte. Cette église est couverte de ses peintures décoratives; on en trouve aussi beaucoup d'autres à San Nazzaro, à San Francesco, à San Sigismondo, etc... Lanzi compare Antonio Campi, pour l'universalité de ses connaissances, à Augustin Carrache, dont il fut l'ami et qui grava même une de ses œuvres les plus célèbres, *Saint Paul ressuscitant un mort*, faite, nous l'avons vu, en collaboration avec son frère Giulio, dans l'église San Paolo de Milan. Cette église est à Milan le domaine des Campi, comme l'est à Crémone l'église de Saint-Sigismond. Antonio s'y distingue, non-seulement dans ses fresques, mais plus encore dans ses tableaux. A Saint-Sigismond, il se montre plus inégal, et moins heureux imitateur du Corrége dans la force que dans la grâce. En général, on peut dire qu'Antonio est le plus hardi, mais aussi le plus incorrect et le plus maniéré de tous les Campi. Il abusait singulièrement parfois de sa facilité et faisait souvent exécuter, par des aides médiocres, ses grandes machines qu'il composait, de pratique, avec une étonnante désinvolture. Ses élèves, Ippolito Storto, G. B. Belliboni, G. P. Fondulo, Galeazzo Ghidone, n'arrivèrent pas à une grande réputation.

CRÉMONE. — On peut comparer Antonio Campi à ses frères et à Bernardino dans la *Cathédrale* et à *Saint-Sigismond*.

MILAN. — Outre les fresques d'Antonio faites en collaboration avec ses frères à *San Paolo*, on peut reconnaître, dans cette église, comme ses œuvres personnelles : 1° Le *Martyre de saint Laurent*, signé ANTONIVS CAMPVS CR. 1581; « travail très-faible, » dit le dernier Guide de Milan; 2° la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, tableau également médiocre; 3° sur le maître-autel, la *Naissance du Christ dans l'étable* et l'*Adoration des Bergers*; 4° les quatre fresques de la *Vie de saint Paul*, dont il a été parlé ci-dessus. — Antonio Campi a encore à *San Celso* un *Christ prenant congé de sa mère*, à la *Passione* les *Trois Maries*, à *San Barnaba* trois tableaux, une *Madone*, *Sainte Catherine et sainte Agnès*, *Saint Jérôme* enfin à *San Maurizio* (Monasterio Maggiore) le tableau du maître-autel, *les Mages en adoration*, signé et daté 1579.

LELIO ORSI

NÉ EN 1511; MORT EN 1587.

L'école de Modène et de Reggio se distingue, au commencement du xvi[e] siècle, de l'école de Parme, en ce qu'elle prend pour modèle presque exclusif Raphaël, sous la direction de Pellegrino de Modène et de Niccolo dell'Abate, tandis que la tradition du Corrége est toujours en vigueur dans la ville voisine. Lelio Orsi, né à Reggio, peintre abondant, élégant et gracieux, fit exception dans son pays, en imitant le maître de Parme, dont il reçut peut-être les leçons directes, dont il étudia certainement les œuvres avec une extrême sympathie. Toutefois, ce n'est pas à ce seul maître qu'il dut le développement de son talent ingénieux et souvent puissant; si la grâce de ses airs de tête, si le charme de ses clairs obscurs, si le fondu de ses colorations le rattachent à Corrége, la vigueur et la hardiesse de son trait le rapprochent, d'un autre côté, de Michel-Ange et de Jules Romain, chez lesquels une tradition sans preuves le fait aussi étudier. Lelio Orsi, qui ne paraît avoir voyagé qu'assez tard, put fort bien connaître ces deux maîtres par les gravures qui commençaient alors à se répandre en grand nombre; s'il avait été près d'eux soit à Rome, soit à Florence, il serait étrange que Vasari eût omis son nom dans la liste des collaborateurs ou élèves qu'il donne aux deux grands artistes.

Dès 1544, on voit Lelio Orsi exécuter, à Reggio, divers travaux importants dans les monuments publics et les églises de Saint-Dominique, du Carmine, de San Bartolomeo, de San Giovanni, etc... Mais, bientôt exilé de sa ville natale, on ne sait pour quel motif, il se fixa définitivement à Novellara, et c'est là qu'il fit, pour la famille des Gonzagues qui l'avait accueilli, le plus grand nombre de ses travaux sous le nom de Lelio de Novellara. Tizaboschi donne une longue liste des peintures qu'il avait exécutées soit à l'intérieur, soit à l'extérieur de divers palais et églises, mais il constate que de son temps déjà la plupart des fresques étaient en mauvais état et que la plupart des tableaux avaient été vendus. François III fit transporter dans le musée de Modène tous les fragments de fresques qu'on put détacher du château de Novellara. Lelio Orsi fut enterré dans l'église de Carmine à Novellara, où l'on put lire longtemps sur son tombeau cette inscription due sans doute à l'un de ses parents : LELIO VRSIO IN ARCHITECTVRA MAGNO, IN PICTVRA MAJORI ET IN DELINEAMENTO OPTIMO HORATIVS P. C. MDLXXXVII OBIIT III MAII ANNO ÆTATIS SVÆ LXXVI.

MODÈNE. — *Galerie du Palais Ducal.* — N° 394. *Saint François.* — N° 402. *Pietà.* — N° 485. *Jésus sur la Croix.* N° 501. Sujet allégorique.

FLORENCE. — *Musée des Uffizii.* — N° 208. *La sainte Vierge avec l'enfant Jésus endormi et saint Joseph qui le couvre.* — *Musée du Palais Pitti :* La *Nativité.* H. 0, 85 ; L. 1, 08.

MUNICH. — *Pinacothèque : Madeleine repentante, Portrait d'homme, Portrait de femme.*

GIROLAMO DI MICHELE MAZZUOLA

FLORISSAIT DE 1550 A 1570.

Lorsque Francesco Mazzuola, dit le Parmesan, mourut à trente-sept ans, dans le plein éclat de son talent, la ville de Parme, dit Lanzi, ne crut pas perdre le grand peintre tout entier, puisque son cousin par alliance et son élève favori, Girolamo di Michele Mazzuola, lui restait encore. Le vrai nom de Girolamo était Bedolo, mais il prit, en se mariant à la fille de Pier-Ilario Mazzuola, le nom de son beau-père, sous lequel il est connu. Par opposition avec le grand Mazzuola, on l'appelle aussi Mazzolino. Les deux cousins, dont la manière offrait tant de points de ressemblance, avaient autrefois vécu ensemble; toutefois, dans les derniers temps, cette amitié s'était refroidie, puisque le Parmesan institua deux étrangers pour ses héritiers au préjudice de Girolamo. Ce qui distingue Girolamo de Francesco, c'est une certaine franchise plus robuste et plus joyeuse dans l'exécution, une fidélité plus étroite aux principes du Corrége, le seul maître qu'il put connaître par l'ensemble de ses œuvres, puisqu'il n'alla pas à Rome compléter ses études et ne paraît même avoir jamais quitté Parme. Lanzi fait l'éloge de son habileté dans l'art des perspectives; il employa, en effet, très-heureusement les fonds de riches architectures dans la plupart de ses fresques, où

il déployait heureusement la fertilité de son invention. Travailleur infatigable, il remplit les églises de Parme de ses décorations murales et de ses tableaux d'autel; aussi faisait-il trop vite pour toujours être assuré de faire bien. Ses qualités réelles sont gâtées par d'inexcusables négligences; son dessin est lâché surtout dans les nus, sa grâce dégénère souvent en afféterie, sa vigueur de gestes en brutalité. Dans beaucoup de cas, en outre, il confiait une partie de ses travaux à des collaborateurs dont l'infériorité éclatait à tous les yeux, sans qu'il se donnât la peine de retoucher leur ouvrage et de l'accorder avec le reste.

Son fils, Alessandro Mazzuola, qui travailla dans la cathédrale de Parme en 1571, exagère encore les défauts de son père; c'est le dernier de cette illustre famille, qui avait donné à Parme six artistes : Alessandro, Filippo, Francesco, Girolamo, Michele, Pier-Ilario.

Parme. — Le Guide de cette ville signale, parmi les œuvres de Girolamo, encore visibles dans les monuments publics : à *San Alexandro*, le tableau du maître-autel, la *Vierge présentant à sainte Justine la palme du martyre* et le *Pape saint Alexandre recevant l'encensoir des mains de saint Benoît* (1540) ; à *San Benedetto*, dans la sacristie, une *Nativité du Christ;* dans *la Cathédrale*, les fresques de la tribune du chœur, représentant le *Christ au milieu des Hiérarchies célestes*, et celles de la voûte ; et dans *la Crypte de la cathédrale* toute la décoration en arabesques de la voûte et des lunettes ; énorme travail exécuté en deux ans, de 1555 à 1558, moyennant 350 écus d'or; à *San Giovanni Evangelista*, dans la Sainte Chapelle à gauche, la *Vierge entre sainte Catherine et saint Nicolas*, dans la chapelle à droite *Saint Jacques le Majeur aux pieds de la Vierge*, tableau exécuté pour une dame de la famille Palmia en 1543, et dans le réfectoire du couvent attenant une *Perspective d'architecture;* à *San Marcellino*, le tableau du maître-autel, la *Vierge entre saint Marcellin et saint Jérôme*; à *San Sepolcro*, dans la chapelle Cusani, la *Vierge assise avec l'enfant Jésus et le petit saint Jean-Baptiste*, accompagnée de deux anges au milieu d'une belle campagne, tableau payé 50 écus par une dame Diana Tagliaferri qui l'avait commandé le 24 novembre 1556; à *Santa Maria della Steccata*, dans le chœur, deux grands tableaux représentant des *Prophètes* de dimension colossale, et dans la tribune, les fresques représentant la *Descente de l'Esprit-Saint sur les Apôtres*, avec tous les ornements qui accompagnent la composition, ouvrage payé 400 écus le 22 octobre 1546; à *Saint-Vital*, une *Sainte Cécile*; à *San Uldaricho*, une *Nativité*, etc., etc. L'*Accademia della Bella Arti* conserve aussi plusieurs tableaux intéressants de Girolamo, principalement des portraits; et le *Mariage de sainte Catherine*, qui fait partie de la collection du marquis Della Rosa Prati, passe pour une de ses meilleures œuvres.

Paris. — *Musée du Louvre*. N° 264. L'*Adoration du Messie*. La Vierge, à genoux sur les marches d'un édifice en ruines, présente son Fils à l'adoration des bergers et d'un saint évêque agenouillé à gauche, dont la crosse est posée à terre. Les cieux ouverts laissent apercevoir un chœur d'anges portés sur des nuages. H. 4 m. 84 ; L. 3 m. 05.

VINCENZIO CAMPI

NÉ EN ....; MORT EN 1591.

Vincenzio, le plus jeune des trois frères Campi, reçut successivement les leçons de son père Galeazzo et de son aîné Giulio, dont il devint bientôt le collaborateur assidu. Moins bien doué que Giulio et qu'Antonio sous le rapport de l'imagination inventive, c'est surtout dans les genres limités, tels que le portrait, le paysage, les fleurs et les fruits, qu'il semble avoir le mieux réussi lorsqu'il était abandonné à lui-même. Aussi fit-il beaucoup moins de peintures religieuses que ses frères et beaucoup plus de tableaux de chambre, *quadri da stanza*. Parmi les personnages illustres qui voulurent avoir leur portrait de sa main, Zaist cite les deux fils de l'empereur Maximilien II qui allèrent le voir, lors de leur passage à Crémone en 1563, et l'empereur Rodolphe II. Vincenzio, étant allé de bonne heure à Milan pour y aider ses frères dans leurs grands travaux de l'église San Paolo, séjourna longtemps dans cette ville et y fit un grand nombre de tableaux, qui lui étaient commandés pour l'Espagne et pour la France. Il travailla néanmoins aussi pour quelques églises de Crémone; son sujet de prédilection était la *Déposition de Croix;* Zaist en comptait quatre de son temps, l'une à San Mattia, l'autre à San Siro, la troisième au Grand-Hôpital, la quatrième à la cathédrale. Cette dernière excitait l'admiration de Baldinucci par la hardiesse des raccourcis et la vigueur de l'exécution. Il semble pourtant que Vincenzio ait toujours mieux réussi dans les petites compositions que dans les grandes. Vincenzio mourut le 3 octobre 1591, sans laisser d'héritiers, dans la petite maison de sa famille, la casa Campi, maison que les trois frères avaient couverte, du haut en bas, à l'extérieur et à l'intérieur, de peintures curieuses dont la description nous a été conservée, mais qui disparurent au XVIII[e] siècle, sous

le badigeon. Vincenzio eût pour élève Luca Cattapane, qui imita les Campi, en exagérant leur manière sombre, et remplit de ses peintures les églises de Crémone.

Milan. — *Musée Brera.* — N° 399. Une *Vendeuse de fruits.* H 1m 43. L. 2, 13. — N° 405. Une *Vendeuse de poisson* avec un enfant sur ses genoux, et deux autres figures. H. 1m 43. L. 2m 13.

BERNARDINO CAMPI

NÉ EN 1522, VIVAIT ENCORE EN 1590.

Bernardino Campi, le parent sans doute des quatre Campi dont il a été parlé ci-dessus, était fils de Pietro Campi, excellent orfévre de Crémone, et travailla d'abord dans la boutique de son père jusqu'au jour où il vit une grande toile peinte pour des tapissiers par Giulio Campi d'après un carton de Raphaël. Dès cet instant, l'adolescent résolut d'être peintre, lui aussi, et, après quelque séjour dans l'atelier de Giulio, trouvant que ce maître le retenait trop longtemps dans des besognes inférieures, il demanda à s'en aller à Mantoue auprès d'Ippolito Costa, chez lequel il termina son éducation. C'était précisément l'époque où Jules Romain se trouvait à Mantoue et faisait exécuter son *Histoire de Trajan* par Rinaldo le Mantouan et Fermo Giovanni dans le palais de Mantoue; il n'est pas douteux que les exemples et les conseils de l'élève le plus illustre de Raphaël n'aient eu alors une grande influence sur la formation du talent de Bernardino, qui apprit de lui la hardiesse et la grandeur, comme il apprenait d'Ippolito Costa la correction et le respect de la vérité. Bernardino n'avait pas vingt ans lorsqu'il revint dans sa patrie avec la réputation d'un artiste consommé.

Un seigneur de Crémone, de la famille des Trivulzi, mit le premier le jeune homme à l'épreuve en l'appelant dans son château de Formigara, où il lui fit peindre, dans une salle, toute *la fable de Minerve,* dans une autre une *Bataille navale* et l'*Assaut d'une place forte.* Cet ouvrage appela sur lui l'attention de Mgr Vida, qui emmena le jeune homme à Alba pour lui faire peindre les portes de l'orgue dans la cathédrale. Dès ce jour la vie laborieuse de Bernardino Campi ne fut qu'un va et vient continuel d'une ville à l'autre; appelé de tous côtés par les ecclésiastiques qui lui commandaient des tableaux de piété, par les grands seigneurs et les riches bourgeois qui lui demandaient leurs portraits et lui faisaient décorer leurs palais, nous le voyons courir sans cesse de Crémone à Milan, de Milan à Mantoue, de Mantoue à Parme, utilisant tous ces voyages pour compléter ses études par l'examen de toutes les peintures célèbres qu'il rencontrait. Bernardino était en effet une intelligence tout éclectique, et on l'a comparé justement plus d'une fois à Annibal Carrache, le plus grand de sa famille à Bologne, comme Bernardino est le plus grand de la famille Campi à Crémone. A Mantoue même, sous la direction de Jules Romain, ce qu'il aimait, ce qu'il devinait, ce qu'il recherchait dans les œuvres de son maître, c'était l'esprit de Raphaël, dont il collectionnait déjà les dessins et les gravures. En même temps, il adorait Titien, et, comme il avait copié avec une merveilleuse fidélité les onze Césars, il se mit en tête d'ajouter le douzième à la collection, et il s'y prit si bien, imitant si parfaitement le style vénitien, que de bons connaisseurs y furent trompés et attribuèrent à Titien lui-même ce César complémentaire. Les peintures de Saint-Sigismond montrent quel profit il tira de ses séjours à Parme, à Modène, à Reggio, pour pénétrer les secrets du Corrége et de son école. En somme, il sut de tous ces éléments divers se former une manière originale, si on peut appliquer jamais ce mot d'originalité à un éclectisme. « Ses imitations, dit Lanzi, ne sont jamais flagrantes; elles ressemblent aux imitations que fait Sannazar des poëtes latins; chacun de ses vers en est coloré, et pourtant chaque vers est bien à lui. » Ce qu'il y a de remarquable dans ce talent de Bernardino, c'est qu'il prend surtout pour modèle Raphaël, dont il ne vit jamais les grandes peintures, puisque, dans tous ses voyages, il ne sortit pas de la Haute-Italie, et que, dans une époque de décadence déjà marquée, il préféra souvent revenir à la peinture des vieux maîtres par peur du maniérisme qui l'environnait. Aussi tient-il, sans conteste, le premier rang parmi les Campi, bien qu'il soit beaucoup plus timide qu'Antonio et moins grandiose que

Giulio; mais, plus correct et plus soigneux, il apporte en outre, dans ses compositions, un sentiment sincère et juste de la beauté expressive qu'ils ont ignorée tous les deux.

C'est dans l'église de Saint-Sigismond qu'on peut prendre la plus complète idée du talent de Bernardino, qui se montre élevé, simple, chaste dans la scène de *Sainte Cécile jouant de l'orgue*, avec sainte Catherine à ses côtés, accompagnée par le concert des anges, et qui devient vif et gracieux dans les frises peuplées d'enfants joueurs. Il ne manque pas non plus de vigueur lorsqu'il se trouve aux prises avec des figures colossales, telles que celles des Prophètes, mais son chef-d'œuvre, en cet endroit, est la coupole. Lanzi, grand admirateur de ce travail, disait qu'il n'en connaissait guère en Italie qu'on lui pût comparer pour l'abondance, la variété, la distribution, la grandeur, pour la belle dégradation des figures, pour l'harmonie et le bon effet d'ensemble. Le sommet de cette coupole est rempli par une multitude fourmillante de séraphins qui s'agitent dans la lumière, « au milieu d'une si excessive splendeur, dit Zaist, l'historien des artistes crémonais, qu'on s'épuise à les distinguer et qu'on les entrevoit à peine. » Au-dessous, se rangent en cercles, dans les attitudes les plus diverses, d'innombrables figures du Vieux et du Nouveau Testament. Cette énorme besogne (la circonférence de la coupole est de 65 brasses), commencée le 9 mai 1570, fut achevée au mois de janvier de l'année suivante. Le conseil de la Fabrique, effrayé de cette rapidité, s'imagina que Bernardino n'avait pas fait consciencieusement son travail. On prit pour experts les deux meilleurs peintres de Crémone, le Sojaro et Giulio Campi, qui, par un certificat en date du 8 mars 1571, attestèrent sur l'honneur, après examen attentif, que leur confrère avait fait tout ce qu'il devait faire. « En ce qui concerne les parties de peinture et de stuc, nous jugeons que Messer Bernardino a fait et accompli tout ce qu'il a promis; en ce qui concerne l'emploi des ors, il a fait plus qu'il n'a promis. » Ce témoignage public, rendu par des confrères à leur jeune rival qui commençait à les supplanter, établit tout à fait la réputation de Bernardino, qui fut plus que jamais accablé de commandes de toute espèce. On peut lire dans Alessandre Lamo, son biographe, et dans Zaist, l'interminable liste, souvent accompagnée de descriptions, des peintures qu'il fit pour les églises, et des portraits de personnages illustres qu'il exécuta. Beaucoup de ces portraits excitèrent la verve des poëtes du temps, dont Lamo a recueilli avec soin les sonnets et les canzoni souvent très-curieux. Il va sans dire que ce talent de portraitiste, plus encore que son talent de fresquiste, mit promptement Bernardino sur le chemin de la richesse. Lui-même a dressé le catalogue de ses œuvres faites à Crémone et à Milan, où il passa la plus grande partie de sa vie; en 1584, il publia un livre sur l'art : *Parer della Pittura*. On pense qu'il mourut en 1590, époque vers laquelle la peinture de Crémone changea de direction et d'esprit. Parmi ses nombreux élèves les meilleurs furent Coriolano Malagavazzo, Cristoforo Magnani da Pizzighettone, les deux Mainardi (Andrea et Marcantonio) et surtout Sofonisba Angussola et Giov. Battista Trotti, dit le Malosso.

PARIS. — Le *Musée du Louvre* possède un beau tableau de Bernardino Campi, la *Mère de Pitié*, n° 112. H. 1 m. 60. L. 1 m. 60. Figures de grandeur naturelle. La Vierge, agenouillée à droite, lève les yeux au ciel, en présence du corps du Christ détaché de la croix et assis sur son linceul. Gravé dans Filhol, t. IV, pl. 231, et Landon, t. II, pl. 28. — Provient du Musée Napoléon.

CRÉMONE. — L'église *Saint-Sigismond* possède encore toutes les peintures que Bernardino Campi y a faites.

MILAN. — Le dernier Guide signale : dans l'église de *San Antonio Abate*, dans le bas-côté gauche de la nef, une très-belle *Vierge avec l'enfant Jésus entre sainte Catherine et saint Paul*; à *San Paolo*, le *Christ donnant les clefs à saint Pierre*. — Au *Musée Brera* se trouve un grand tableau provenant de l'église des Capucins à Crème, le *Christ mort soutenu par la Vierge avec sainte Catherine, les prophètes Elie et Elisée*; sur le devant est un moine carmélite (le P. Gabriele dei Pizzamigli). H. 2 m. 35. L. 1 m. 58.

GERVASIO GATTI DIT LE SOIARO

FLORISSAIT VERS 1600.

Gervasio Gatti, neveu de Bernardino Gatti, hérita du surnom de son oncle en même temps que d'une partie de son talent. C'est sous sa direction qu'il avait fait ses premières études, à Parme, conduit par lui-même, dit Lanzi, aux sources où il avait bu autrefois, c'est-à-dire devant les œuvres du Corrége. Le jeune Gervasio

ne tarda pas à profiter de l'enseignement, et il en donna la preuve en exécutant en 1578, pour l'église de Santa Agata à Crémone, un *Saint Sébastien* dont chacun admira le dessin correct et ferme, la peinture grasse et solide. Le *Martyre de sainte Cécile*, qu'il fit plus tard pour l'église Saint-Pierre, obtint encore un plus grand succès; on compara l'artiste à Corrége, et surtout à son oncle, dont il avait retrouvé l'exécution à la fois sûre et délicate. Toutefois, on doit reconnaître que Gervasio fut un artiste très-inégal, souvent incorrect et négligent, peignant de pratique avec une déplorable facilité. Lanzi lui reproche surtout la vulgarité de ses têtes, dans ses tableaux d'histoire, et attribue ce défaut à son habitude de jeter pêle-mêle dans ses compositions tous les portraits qu'il faisait avec une habileté exceptionnelle. Gervasio connut certainement les œuvres des Carraches, avec lesquels il a plus d'un point de ressemblance.

L'histoire mentionne encore un troisième peintre du nom de Gatti, portant aussi le surnom de Sojaro; c'est Uriel Gatti, dont on ne connaît guère qu'un tableau dans l'église du Saint-Sépulcre à Plaisance, un *Crucifiement* avec cette inscription : *Uriel de Gallis dictus Sojarus.* 1601. La couleur en est belle, et le style agréable, mais un peu maigre et petit.

SOFONISBA ANGUSSOLA

NÉ EN ...... MORTE VERS 1620.

Ce fut dans son voyage de 1566 en Lombardie que Vasari vit les peintures de Sofonisba Angussola et de ses sœurs, et il n'hésita pas à lui assigner le premier rang dans l'École crémonaise. Sofonisba appartenait à une des plus nobles familles du pays; son père s'appelait Amilcare Angussola, et sa mère Bianca Punzona; elle prit de bonne heure des leçons de Bernardino Campi, puis alla ensuite à Milan se perfectionner dans l'atelier du Sojaro. C'est surtout dans le portrait qu'elle excella, et elle acquit bientôt une réputation universelle dans ce genre, vers lequel elle poussa aussi ses quatre jeunes sœurs; mais deux d'entre elles, Anna et Maria, moururent très-jeunes; Europa et Anna Maria se marièrent et abandonnèrent les arts. Sofonisba survécut à toute sa famille, et les deux honorables mariages qu'elle contracta successivement, le premier avec un Moncada, de Palerme, l'autre avec un Lomellini, de Gênes, ne la détournèrent pas de la peinture et lui firent seulement changer ses résidences. Honorée du titre de peintre de la cour d'Espagne, elle se rendit en 1559 à Madrid, sous l'escorte de deux cavaliers et de deux dames de distinction, pour y faire le portrait de Philippe II et de sa famille. C'est là qu'elle épousa Don Fabrizio de Moncada; le roi Philippe II lui assigna pour dot une somme de 12,000 écus et une pension de mille ducats sur les douanes de Palerme, en y joignant des tapisseries, des bijoux et une robe toute garnie de perles. Après quelques années de séjour en Sicile, elle devint veuve, refusa les offres nouvelles qui lui étaient faites pour se fixer en Espagne, et résolut de retourner à Crémone. Le navire sur lequel la belle artiste s'embarqua était commandé par un beau gentilhomme de Gênes, Lomellini; quelques jours après le débarquement, le mariage fut annoncé et le roi d'Espagne ajouta une pension de 400 écus pour cadeau de noces. C'est à Gênes que Sofonisba passa le reste de ses jours; elle ne cessa de peindre que dans son extrême vieillesse, lorsqu'elle fut frappée de cécité. Alors encore elle enchantait, par sa conversation sérieuse et spirituelle, les étrangers de distinction qui la venaient visiter, et parmi eux Van Dick, qui disait avoir plus appris de cette vieille dame aveugle que de tous les bien voyants.

FLORENCE. — Le *Musée des Uffizi* possède un *portrait de Sofonisba Angussola*, peinte par elle-même, signé : SOFONISBA ANGVISCIOLA CREM^s AET. SVE ANN. XX.

VIENNE. — Dans la *Galerie Impériale* se trouve un autre portrait d'elle-même, avec cette inscription sur un livre qu'elle tient dans la main : SOPHONISBA ANGVISSOLA VIRGO SE IPSAM FECIT 1554.

BERLIN. — Les derniers annotateurs de Vasari croient que le tableau décrit par Vasari, *les trois sœurs Anguissola jouant aux échecs*, est aujourd'hui dans la collection du comte Rackzinski.

GIOVANNI-BATTISTA TROTTI DIT LE MALOSSO

NÉ EN 1555, MORT APRÈS 1602.

L'origine du surnom de Malosso, sous lequel ce remarquable peintre est connu dans l'histoire de l'art, est

assez singulière. Il était jeune encore lorsqu'il se trouva, à Parme, en compétition avec Augustin Carrache, et, comme il obtint à la cour plus de succès que son rival, celui-ci se laissa aller à dire qu'il avait trouvé là un mauvais os, *un mal osso*, à ronger. Le sobriquet resta à Trotti, qui s'en fit gloire, l'inscrivant sur ses toiles, et le transmettant, par volonté expresse, à son neveu. A vrai dire, le dépit de Carrache avait quelque raison, car Trotti ne l'égala jamais, ni pour la correction du dessin, ni pour la vigueur du coloris. Le talent de Trotti était une certaine facilité brillante et souriante qu'il développa rapidement par l'étude du Corrége et surtout du Sojaro; car, bien qu'il fût l'élève favori de Bernardino Campi, dont il épousa la nièce et dont il hérita, il ne tarda pas à rompre avec l'enseignement de ce maître trop sévère pour lui. Il exagéra encore la manière claire et facile du Sojaro; ses peintures à fresque, dit Baldinucci, arrivent à prendre les teintes pâles et languissantes de la peinture sur porcelaine. Ses têtes sont charmantes dans leur afféterie, mais il les répète continuellement, souvent dans le même tableau. Cette négligence se peut d'ailleurs attribuer à l'incroyable rapidité avec laquelle il dépêchait ses travaux, car il avait l'imagination prompte et riche, comme on en voit la preuve dans plus d'une église de Crémone et de Plaisance, où il sut renouveler, par des inventions bien personnelles, les sujets les plus rebattus. Quand il voulait faire du pastiche, il y réussissait merveilleusement; Lanzi cite dans la cathédrale de Crémone un *Jésus crucifié*, d'un style tout vénitien; à Saint-Pierre, dans la même ville, une *sainte Marie Egyptienne* d'un aspect tout romain, et à San Abbondio, une *Pietà*, qui est une imitation des Carraches. Les œuvres murales les plus célèbres qui lui valurent son titre de chevalier, étaient celles du palais del Giardino à Parme, et de la coupole de l'église San Abbondio; ces dernières furent faites, il est vrai, d'après les dessins de Giulio Campi, mais Trotti apporta dans l'exécution dernière un entrain et une verve qui transformèrent la composition primitive. On a reproché justement à Trotti une certaine dureté dans le dessin. La plupart de ses élèves, fort nombreux, ne tardèrent pas, malgré la bonne éducation qu'il leur avait donnée, à perdre cette clarté dans la composition qui maintint Trotti dans un bon rang parmi les peintres secondaires. Les plus connus sont Ermegenildo et Manfredo Lodi, Giulio Calvi dit le Coronaro, Stefano Lambri et Cristoforo Augusta. Son neveu Euclide Trotti fut aussi un de ses plus fidèles imitateurs; il paraissait même en voie de surpasser son maître, en donnant à ses œuvres un caractère plus sérieux, lorsqu'il fut poursuivi, tout jeune encore, pour crime de haute trahison. Mis en prison, il s'empoisonna, dit-on, pour éviter la honte du dernier supplice. Panfilo Nuvoloni, le père des deux Nuvoloni qui devaient prendre un bon rang dans l'École milanaise, fut aussi un excellent élève du vieux Malosso, mais il abandonna promptement la manière de son maître, en même temps qu'il abandonnait Crémone, son pays natal, pour aller s'installer à Milan.

MILAN. — Le *Musée Brera* montre, sous le n° 110, un tableau de Malosso qui se trouvait autrefois dans l'église des RR. PP. Capucins à Monza. C'est un *Christ mort soutenu par un saint évêque*, au milieu d'autres figures.

GIAMBATISTA TINTI

NÉ VERS 1560, MORT AVANT 1620.

Vers la fin du XVIe siècle, les derniers imitateurs du Corrége et de Parmesan à Parme étaient tout à fait dégénérés. Les grands travaux de peinture à exécuter dans les palais et dans les églises étaient dès lors confiés à des Bolonais, Orazio Sammacchini, Cesare Aretusi, Camillo Procaccini, Annibal, Augustin et Louis Carrache, dont l'influence ne tarda pas à se répandre dans toute la province. Parmi les nombreux élèves que ces peintres bolonais firent à Parme, un seul s'efforça de conserver dans une certaine mesure les traditions locales et de renouveler le style parmesan sans abandonner tout à fait le caractère qui lui avait été imprimé par ses deux grands maîtres. Tinti reçut sans doute ses premières leçons à Bologne, dans l'atelier de Sammacchini; mais sa plus grande admiration était dès lors pour Pellegrini de Modène, qu'il imita dans ses peintures de Santa-Maria della Scala, et quand il revint s'établir à Parme, il n'eut plus d'yeux que pour les deux gloires locales, le Corrége et le Parmesan. Aussi peut-on, avec raison, le regarder comme le dernier des peintres de

l'ancienne école. Ses ouvrages sont nombreux, aussi bien dans les collections privées que dans les monuments publics. Après lui, l'école de Parme disparaît tout à fait.

Parme. — L'église de *San Alessandro* possède un tableau de Tinti, représentant *San Miniato* (1594); celle de *San Ambrogio*, un *Jésus embrassant la croix*. La voûte de la petite chapelle des *Cappucine Nuove* est couverte de fresques du même peintre, représentant la *Vierge en gloire*, au milieu d'une multitude d'anges, de séraphins, de patriarches, de prophètes ; les pendentifs représentant *deux Juges* et *deux Prophètes* sont aussi de sa main. Cet immense ouvrage fut terminé en dix-huit mois et payé 300 écus (1589). La *Cathédrale* possède aussi un bon tableau de lui, une *Assomption*.

Paris. — *Musée du Louvre*. — Le *Mystère de la Passion*. — L'enfant Jésus, nu et endormi, est couché sur les genoux de la Vierge. Pendant son sommeil les anges lui présentent les instruments de la Passion : les clous, la couronne d'épines, le calice. Derrière la Vierge, à droite, saint Joseph et un saint évêque. Sur le devant du tableau du même côté, saint Baptiste jouant avec un mouton. H. $2^{m}53$. L. $1^{m}56$. Figures de grandeur naturelle.

CAMILLO GAVASSETTI

NÉ EN ....., MORT EN 1628.

Camillo Gavassetti fut à Modène, après Bartolomeo Schidone, le peintre qui fit le plus d'honneur à l'enseignement des Carraches, dont l'influence se substitua, sur la fin du XVI[e] siècle, à celle des traditions raphaélesques ou corrégiennes. Malheureusement il mourut jeune, et ses œuvres sont rares, bien qu'il ait été prodigieusement laborieux. La plupart des peintures murales qu'il fit à Modène furent détruites dans le courant du XVIII[e] siècle ; du temps de Lanzi, c'était à Plaisance qu'il fallait aller pour connaître son talent harmonieux, abondant, agréable. Il avait orné le chœur de l'église San Antonio, dans cette ville, des peintures tirées de l'Apocalypse, d'une exécution si extraordinaire que le Guerchin ne tarissait pas d'éloges lorsqu'il en parlait, pendant son séjour à Plaisance. A Santa Maria di Campagna il était entré hardiment en lutte avec le Tiarini, dont la peinture était certainement plus soignée et plus correcte que la sienne ; mais Gavassetti compensait par l'abondance gracieuse et l'entrain chaleureux de ses compositions les défauts d'exagération dans les mouvements et de négligence dans le dessin qu'on pouvait lui reprocher justement et qui étaient dus à l'incroyable rapidité avec laquelle il exécutait ses travaux.

Georges LAFENESTRE.

APPENDICE

ÉCOLE DE FERRARE

GALASSO GALASSI

FLORISSAIT DE 1400 A 1420.

Vasari raconte, dans la vie de Nicolas d'Arezzo, que le portrait de ce sculpteur, mort en 1417, fut fait par un de ses amis intimes, Galasso de Ferrare, qui travaillait, vers 1404, en compagnie de plusieurs autres peintres, aux fresques d'une église de Bologne, appelée la Casa di Mezzo, près de la porte San-Mamolo. Nous pouvons mettre à cette date la période laborieuse d'un artiste qui jouit d'une grande renommée, mais dont le temps a anéanti presque toutes les œuvres. C'est par erreur qu'on a voulu voir dans Galasso un élève de Pietro della Francesca qui ne put sans doute être appelé à Ferrare par le duc Borso que vers 1452, c'est-à-dire à une époque où Galasso était depuis longtemps passé maître. Galasso reçut ses premières leçons dans le pays, c'est-à-dire à Venise ou à Bologne, sinon à Ferrare. A Bologne même, Lanzi remarque que ses premières peintures, dans l'église de la Mezzaratta, ont un caractère bien différent de toutes les peintures de la même époque qui les environnent. Ce sont des *Scènes de la Passion;* le caractère des têtes y est plus étudié qu'on ne faisait d'ordinaire à cette époque; les chevelures et les barbes y sont plus détaillés que dans les tableaux primitifs, les mains sont petites, tenant presque toujours les doigts écartés. On y remarque, en somme, quelque chose de très-particulier et de très-nouveau qui distingue Galasso de ses contemporains Vénitiens, Florentins ou Bolonais. Il séjourna fort longtemps à Bologne, où il fit, entre autres choses, en 1450, une *Assomption* pour l'église Santa Maria del Monte, dans laquelle il avait placé les portraits du cardinal Bessarion, légat du pape, et de Nicolas Perotto, son secrétaire, et pour la sacristie de Santa Maria delle Rondini, une *Madone entre S. François, S. Jérôme, S. Bernard, S. Georges,* peinture savoureuse et forte, où l'on admirait de belles architectures, des attitudes justes, des draperies bien entendues. Ces grands ouvrages ont disparu, mais les galeries particulières de Ferrare conservent un certain nombre de ses petits tableaux. Galasso mourut à Ferrare, vers l'âge de soixante-dix ans, et fut enterré dans l'église de Saint-Grégorio.

Galasso eut souvent pour collaborateur dans ses grands travaux un de ses compatriotes, Antonio Alberti, qui, après avoir reçu à Florence les leçons de Taddeo Gaddi, revint se fixer dans son pays, où il acquit une grande réputation, et fut chargé de peindre, sur les murs du palais del Paradiso, toute l'histoire du fameux concile de 1438.

COSIMO TURA

NÉ VERS 1406; MORT EN 1481.

Cosimo Tura, ou Cosmè, comme l'appelle Vasari, était élève de Galasso Galassi; il ne tarda pas à dépasser son maître, dont il perfectionna, adoucit, agrandit la manière. Sa couleur a plus d'éclat, sa pâte plus de solidité; il dessine avec une étonnante précision; il apporte, dans l'arrangement de ses draperies comme dans l'ornementation de ses architectures, un soin extrême poussé jusqu'à la minutie. Ses figures de petite dimension, qu'il réussit supérieurement, sont tellement finies et léchées qu'elles ont l'air parfois de figurines d'émail; elles rappellent souvent les figures d'Andrea Mantegna par la vérité des attitudes et la force de l'expression; mais Cosimo Tura, passionné pour les études anatomiques, exagère, plus que son illustre contemporain, les effets de musculature et n'atteint pas toujours à la fière noblesse de son style.

Les peintures importantes qu'il fit à Ferrare, dans une chapelle de San Domenico, ont disparu lorsque cette église fut modernisée au XVIIIe siècle ; mais on peut voir encore un beau spécimen de sa manière, lorsqu'il traitait les sujets de grande dimension, dans les volets de l'orgue de la Cathédrale, représentant l'*Annonciation* d'un côté, et de l'autre la *Victoire de S. Georges*, au milieu d'ornements décoratifs de la plus grande richesse. Ce dernier ouvrage fut achevé le 11 juin 1469 et payé 111 livres, comme il appert du livre de dépenses de la fabrique. Il ne reste aucune trace ni de la *Madone* assise sur son trône, qu'il peignit au-dessus de la grande porte de l'église degli Angeli, ni des *SS. Louis et François* qu'on admirait aux deux côtés de l'autel, dans l'oratoire de Saint-Louis. Heureusement quelques parties des fresques qui décoraient le grand salon du palais de Schifanoja ont pu, en 1840, être débarrassées du badigeon que leur avait imposé le vandalisme pédantesque du XVIIIe siècle : elles permettent d'étudier Cosimo Tura et ses contemporains dans un de leurs ouvrages les plus caractéristiques.

Le palais de Schifanoja (Esquive-ennui, chasse-souci) avait été bâti, à un seul étage, par le marquis d'Este Alberto, en 1390. Ses successeurs, Nicolas et Lionello, y habitèrent quelquefois, mais le plus souvent le mirent à la disposition des grands personnages qui se rendaient à leur cour pour y traiter d'importantes affaires. C'est ainsi qu'on y voit séjourner Demetrius, frère de l'empereur de Constantinople, Jean Paléologue, en 1478. Borso Ier, lorsque son marquisat fut converti en duché, donna son développement entier à cette belle construction et s'occupa aussitôt d'y faire représenter ses faits et gestes dans la forme mythologique qui était alors à la mode. Il fit d'abord appel au célèbre peintre de Borgo San Sepolcro, Pietro della Francesca, qui vint en effet à Ferrare, dessina plusieurs cartons, mais fut pris d'un tremblement nerveux dans les mains qui l'obligea à laisser son travail et à repartir pour son pays. Cosimo Tura fut ensuite appelé, et prit la direction des travaux qui continuèrent, après la mort de Borso, par les ordres de son frère et successeur, le duc Hercule Ier. Les peintures les plus importantes sont celles qui ornent le grand salon; elles se divisent en douze compartiments, subdivisés eux-mêmes par une large bande d'ornements où sont peints les signes du zodiaque en deux parties superposées, le tympan supérieur représentant un des douze mois de l'année, le tympan inférieur les actions de la vie de Borso d'Este correspondant aux diverses saisons. L'imagination à la fois audacieuse et naïve du XVe siècle s'est rarement donné plus libre carrière ; elle a rarement mêlé, d'une façon plus ingénieuse, l'observation naturaliste à la fantaisie mythologique. Le mois d'*Avril*, par exemple, est personnifié par Vénus, déesse de la Volupté, qui apparaît, dans le tympan supérieur, sur un char traîné par des cygnes, auquel est enchaîné le dieu de la guerre. A sa droite, épars dans la campagne, s'ébattent des couples amoureux; à sa gauche, une troupe de jeunes gens, sonnant gaiement de divers instruments de musique, accompagne deux fiancés qui s'embrassent. Dans le ciel, les trois Grâces sourient à cette joie; dans l'herbe courent des bandes de lapins, symboles de la fécondité. Sur la bande intermédiaire, on voit courir un taureau, portant sur son dos une femme demi-nue qui tient à la main une clef, la clef des champs, la clef de la belle saison. Plus loin une jeune femme, la Félicité maternelle, regarde à ses pieds jouer un bel enfant, tandis que la Débauche, sous la forme d'un avorton monstrueux dont la bouche tordue porte des défenses de sanglier, brandit d'un air menaçant le dard brutal qu'il tient à la main. Dans le tympan inférieur, le duc Borso, marchant sous des arcades magnifiques avec sa brillante escorte, donne une pièce de monnaie à un personnage mal bâti qui paraît être un bouffon ; plus loin le même duc, entouré de courtisans, de damoiselles, de valets, revient de la chasse, regardant en l'air un gerfaut étranglant un butor dans ses serres. Les sept compartiments qu'on a retrouvés encore visibles sous le badigeon, sont conçus dans des données analogues; les gestes héroïques du duc Borso y varient d'ailleurs fort peu ; s'il ne revient pas de la chasse, c'est qu'il y va, et à l'aller ou au retour il ne dédaigne pas soit de donner quelque aumône à un infirme, soit de recevoir lui-même le placet d'un solliciteur. Les cinq derniers compartiments sont perdus sans remède. Il est probable d'ailleurs que toutes les fresques retrouvées ne sont pas de la main de Cosmè; quelques-unes, celles du côté du levant, ont un caractère assez différent. Le comte Camillo Laderchi, qui a fourni aux derniers éditeurs de Vasari les notes biographiques sur Cosmè, n'est pas éloigné d'attribuer ces peintures à Lorenzo Costa ; Rosini, au contraire, penche évidemment pour Piero della Francesca, mais il paraît bien difficile d'admettre cette

opinion, car le palais de Schifanoja fut rebâti en 1469 et, à cette époque très-probablement, Piero avait déjà perdu la vue.

Au commencement du xviiie siècle, Baruffaldi, le consciencieux biographe des artistes ferrarais, disait ne connaître qu'une peinture sur toile de Cosimo Tura, qui, comme ses contemporains, préférait la fresque ou le bois. C'était une magnifique *Madone entre S. Augustin, S. Jérôme, Ste Catherine, Ste Apollonie*, appartenant à l'église de San Giovanni Battista et qui fut vendue depuis au musée de Berlin. En revanche, on voyait encore, dans les églises de Ferrare, un certain nombre de ses tableaux de maître-autel, généralement divisés en compartiments qui lui permettaient de montrer, dans la composition habile de plusieurs petites scènes à nombreux personnages, la finesse de son pinceau, la rigueur de son dessin, la variété de son imagination. Cette division de la composition a contribué à la disparition de ces ouvrages intéressants qui, découpés en petits fragments, se sont presque tous disséminés dans les galeries publiques et particulières, sans qu'on en puisse toujours retrouver les traces.

On a longtemps regardé Cosimo Tura comme l'auteur des belles miniatures qu'on montre dans les livres de chœur à la cathédrale de Ferrare, et dans lesquelles on retrouve en effet ses habitudes de précision et de richesse dans l'exactitude anatomique des figures, dans la maigreur terreuse des visages, dans le plissement minutieux des draperies; de récentes recherches faites dans les archives du Chapitre ont permis de retrouver les noms de tous les miniaturistes qui travaillèrent à ces livres; quelques-uns sont des élèves de Cosimo Tura, mais le nom du maître n'y paraît pas. Ce sont aussi des documents nouveaux qui ont permis d'établir que Tura, dont la mort était précédemment placée en 1469, vivait encore en 1481, le 8 février. Il fut enterré dans l'église de Saint-Georges.

Ferrare. — On peut voir encore dans la *Cathédrale* de cette ville les deux grands volets d'orgue dont il a été parlé ci-dessus, l'*Annonciation* et *S. Georges*; à la *Pinacothèque* (Ateneo Civico), un *S. Jérôme* et un *Martyre de S. Maurelius*, provenant de l'ancienne église de Saint-Georges hors des murs, signalé par Baruffaldi; au *Palais Schifanoja* (auj. asile des sourds-muets), les sept fresques retrouvées en 1840 sous le badigeon, les *Fastes du duc Borso*, l'œuvre murale la plus importante du maître, et un grand nombre de petits tableaux dans des galeries particulières.

Londres. — La *National Gallery* possède trois tableaux intéressants de Cosimo Tura : 1° n° 590, le *Christ mis au tombeau* par S. Jean-Baptiste et Joseph d'Arimathie. Provenant de la collection du professeur Rosini de Pise Acheté en 1857; — 2° n° 772, la *Madone avec l'enfant Jésus sur un trône*, entouré par six anges musiciens. Autrefois dans la collection Frizzoni de Bergame, puis dans celle de sir Charles Eastlake. Acheté en 1867. — 3° n° 773, *S. Jérôme dans le désert*. Autrefois dans la collection Costabili, de Ferrare, puis dans celle de sir Eastlake. Acheté en 1867.

STEFANO DI FERRARA

MORT EN 1500.

Ce vieux peintre, dont le nom de famille était Falzagalloni, est cité par Vasari dans la Vie de Mantegna, non-seulement comme un intime ami de ce maître, mais comme l'auteur d'un petit nombre de peintures excellentes. Elève de Squarcione, il dut sans doute à l'influence de son illustre condisciple, Andrea Mantegna, quelques commandes importantes; on sait qu'il fut chargé de décorer la chapelle de l'Arca dans l'église de Saint-Antoine de Padoue. Cette décoration, mentionnée par Vasari comme le chef-d'œuvre de Stefano, signalée en 1445 comme l'une des merveilles du pays par Michel de Savonarola, dans son livre *de Laudibus Patavii*, fut couverte au xvie siècle, par la magnifique série de bas-reliefs dus aux sculpteurs vénitiens qu'on y admire aujourd'hui et qui représentent, comme les fresques primitives, les miracles du Saint. Dans la même église, Stefano peignait sur un des piliers, à gauche de la porte d'entrée, une Vierge devenue célèbre sous le nom de la *Madonna del Pilastro*. Sa manière rappelle beaucoup celle des Bellini, à qui on a attribué plusieurs de ses tableaux. Stefano Falzagalloni mourut le 17 janvier 1500, comme le prouve le livre des comptes de l'archiconfrérie de la Mort, où sont portées à cette date « six torches pour accompagner le corps de maître Stefano Falzagalloni, peintre, à l'église de Saint-Apollinaire ». Il faut donc bien se garder

de confondre avec lui plusieurs autres peintres de Ferrare qui portaient le nom de Stefano, mais qui vécurent et travaillèrent dans le XVIe siècle.

MILAN. — Le *Musée Brera* possède un tableau de Stefano Falzagalloni. N° 198. La *Vierge avec l'enfant Jésus, assise sur son trône orné de bas-reliefs*, ayant une Sainte de chaque côté. Plus bas, S. Augustin et S. Bonaventure. Sur bois. H. 3m 19. L. 2m 49.

FRANCESCO COSSA

FLORISSAIT DE 1460 A 1480.

Francesco Cossa appartient à l'école de Ferrare par sa naissance et par son éducation, mais c'est à Bologne qu'il vécut et c'est à Bologne qu'on peut retrouver quelques-unes de ses Madones célèbres, entourées d'anges qu'il plaçait presque toujours dans d'admirables architectures. Peintre favori de Bentivoglio, il prit sans doute une très-grande part à la décoration de son palais à laquelle, suivant Vasari, travaillèrent divers artistes de Ferrare. Il fit plusieurs fois le portrait de ce prince, qu'il plaçait souvent aux pieds de la Vierge, par exemple au palais de la Mercanzia et à l'église del Baracano, où il fut chargé de restaurer l'antique image vénérée dans ce lieu et y ajouta alors les portraits de Giovanni I Bentivoglio et de sa femme Maria Vincignerra, qu'on y voit encore. Lanzi parle aussi d'une *Madone* déposée de son temps à l'Istituto, dont le dessin était lourd et le coloris médiocre, mais il ajoute qu'il ne faut pas juger Cossa sur cette œuvre.

BOLOGNE. — La *Madone de l'Eglise del Barracano*, qu'on ne découvre qu'à l'occasion des grandes solennités, est signée : « IOHANN BENTI.... BONONIÆ DO....... BENEDICTVS QVIA VE..... NT IN.... NOMINE DOMINI OPERA DE FRNCSCII DEL COSSA DA FERARA MCCCCL... La date exacte de l'achèvement du tableau, 1472, qu'on ne peut plus lire dans l'inscription, est donnée par les papiers de la fabrique.

ERCOLE GRANDI

NÉ VERS 1463, MORT EN 1531.

Le nom de famille de ce peintre, plus connu sous le nom d'Ercole Ferrarese, nous a été donné par un poëte latin du temps, Daniello Fini, qui écrivit une élégie en son honneur. Gualandi, à qui l'on doit la publication de ce poëme, a fait une découverte plus importante encore en trouvant dans les registres paroissiaux, à Bologne, un acte de baptême d'un fils de Bartolomeo Gargarelli, en date du 16 mai 1483, auquel Ercole, *Hercules Ferariensis pictor*, assiste comme parrain. Ce document, remarquent justement les annotateurs de Vasari, force non-seulement à reculer jusque vers 1463 la date de la naissance du peintre jusqu'alors placée en 1491, mais elle nous oblige encore à voir dans Ercole Grandi, contrairement à l'opinion reçue, non plus un élève, mais un condisciple de Lorenzo Costa, né lui-même en 1460. Les mêmes érudits, s'appuyant d'ailleurs sur une tradition recueillie par Lamo, pensent que le maître d'Ercole dut être ce Francesco Cossa, dont nous avons parlé ci-dessus, qui put, en effet, enseigner à son élève une manière plus libre, plus large, plus grasse que celle de Cosimo Tura, maître supposé de Lorenzo Costa, et lui permit ainsi de se montrer, de bonne heure, supérieur, pour l'abondance et la grâce, à son contemporain et collaborateur.

Cette supériorité d'Ercole Grandi sur Lorenzo Costa est constatée, dès le XVIe siècle, par Vasari, qui l'admire d'autant plus qu'il prend le premier pour élève du second, en le donnant comme un modèle de gratitude et de dévouement. Peut-être y eut-il en effet, malgré la différence insignifiante de l'âge, dans les rapports d'amitié étroite qui les unirent, un certain sentiment de reconnaissance, de la part d'Ercole, pour les conseils qu'il put recevoir de son compatriote, venu avant lui à Bologne et déjà formé à la sévère école de Francia. Cette reconnaissance suffirait à expliquer le désintéressement avec lequel Grandi renonça à d'importantes commandes pour ne pas quitter Lorenzo Costa, qu'il aida, pendant longtemps, dans la plupart de ses travaux. Suivant Vasari, qui parle d'Ercole avec un enthousiasme assez rare chez lui lorsqu'il ne s'agit pas d'un peintre toscan, la supériorité du jeune homme éclata d'une façon évidente à tous les yeux, dans la

chapelle de Saint-Vincent, à Saint-Pétronio, lorsqu'il fut chargé par Lorenzo Costa de peindre les petites scènes de la *predella* qui devait accompagner un tableau de sa main. Quelque temps après Lorenzo Costa fut appelé à la cour de Mantoue, où il s'établit définitivement, et Ercole Grandi s'offrit encore à l'accompagner dans sa nouvelle résidence; mais Lorenzo n'accepta pas ce nouveau sacrifice. Il engagea au contraire son ami à rester à Bologne, où l'attendaient des succès certains, et le pria d'achever les travaux qu'il laissait à peine ébauchés, entre autres une chapelle à San Pietro, appartenant à la famille Garganelli. Le jeune peintre se mit à l'œuvre, moyennant la somme convenue de quatre ducats par mois, toutes ses dépenses et fournitures payées ainsi que celles de son aide, et il acheva en douze ans la décoration entière, à la grande satisfaction de ses patrons et de tous les connaisseurs. Vasari nous a conservé la description de ces peintures importantes, qui périrent avec l'église même, reconstruite en 1605, sauf quelques fragments, mal détachés, qui, déposés d'abord dans le palais Tanari, furent donnés ensuite à l'Académie des beaux-arts de Bologne. « Sur la paroi de face se trouve le *Crucifiement du Christ*, composé très-judicieusement; outre qu'on y voit le Christ déjà mort, on y assiste au tumulte, très-bien exprimé, des Juifs venus de toutes parts pour voir le Messie sur la croix, et la diversité des têtes y est merveilleuse; on voit bien qu'Ercole chercha très-studieusement à les faire toutes différentes l'une de l'autre, de manière qu'elles ne se ressemblassent en rien. Il y a aussi d'autres figures qui, transportées par la douleur et éclatant en sanglots, montrent combien il s'efforçait d'imiter la vérité. La Vierge évanouie fait compassion, mais plus encore les saintes femmes qui l'accompagnent, car elles sont toutes, dans l'aspect, si pleines de pitié et de douleur, qu'on peut à peine se l'imaginer, et qu'on voit bien que non-seulement elles voient mort devant elles ce qu'elles avaient de plus cher au monde, mais qu'elles redoutent encore la perte de ce qu'elles aimaient le plus ensuite. Parmi tous les morceaux remarquables qui s'y trouvent encore, il y a un Longin à cheval sur une bête maigre et sèche, en raccourci, d'un relief très-fort; et on reconnaît en lui cette impiété qui lui fit percer le flanc du Christ, et en même temps le repentir et la conversion qui l'illuminent tout à coup. Pareillement le peintre a représenté, en des attitudes étranges, quelques soldats jouant le manteau du Christ; leurs façons de visages sont bizarres ainsi que les parures de leurs habits. Bien faits encore et de belle invention sont les larrons en croix, car Ercole se complaisait beaucoup aux raccourcis, qui, lorsqu'ils sont compris, sont très-beaux, et, dans le même ouvrage, il fit un soldat sur un cheval qui se cabre en avant et sort du tableau de telle sorte qu'on dirait un relief, et, comme le vent plie l'étendard qu'il tient à la main, ce cavalier fait, pour le tenir droit, un effort très-superbe. Il y a encore un S. Jean qui, enveloppé dans un drap, s'enfuit. Les soldats aussi, qui sont dans cette scène, sont très-bien faits, avec des gestes plus naturels et plus appropriés que toutes les figures qu'on avait vues jusqu'alors, et toutes ces attitudes, et tous ces mouvements, si justes qu'on ne pourrait faire mieux, montrent qu'Ercole avait une très-grande intelligence et n'épargnait pas sa peine dans les choses de l'art. « Sur une autre paroi, Ercole Grandi avait représenté la *Mort de la Vierge;* les apôtres, qui l'entouraient, étaient des portraits de personnages contemporains d'une ressemblance frappante. Parmi eux, le peintre s'était placé lui-même à côté du propriétaire de la chapelle, Domenico Garganelli, qui fut d'ailleurs si satisfait de l'ouvrage entier qu'il donna au peintre, en dehors de l'allocation convenue, une gratification de mille livres bolonaises. Ercole, peintre très-soigneux et très-modeste, toujours mécontent de ce qu'il faisait, avait, dit-on, employé douze ans à ce travail, dont sept à peindre la fresque et cinq à la retoucher au pinceau à sec. Il la retouchait même encore lorsqu'il fut tout à fait dégoûté de son séjour à Bologne, où les tracasseries des peintres locaux ne cessaient de le troubler, par une insulte qui dépassait toutes les bornes. « Comme Ercole, dit Vasari, était d'une nature fantasque, surtout lorsqu'il travaillait, et qu'il ne montrait son travail ni aux peintres ni à qui que ce soit, il fut très-haï des peintres de Bologne, lesquels ont toujours par jalousie porté haine aux étrangers appelés dans leur ville pour travailler; ce qu'ils font même aucune fois entre eux, lorsqu'ils se trouvent en concurrence, et ce qui est d'ailleurs comme un vice particulier des maîtres dans nos arts en tous lieux. Donc, plusieurs peintres de Bologne s'entendirent une fois avec un charpentier, et, par son moyen, ils s'enfermèrent dans l'église, près de la chapelle où travaillait Ercole; et, la nuit suivante, étant entrés par force dans la dite chapelle, non-seulement ils ne se

contentaient pas de voir la peinture, ce qui leur devait suffire, mais ils lui volèrent tous ses cartons, toutes ses esquisses, tous ses dessins, bref, tout ce qu'il y avait là de bon. » Ercole Grandi, irrité, quitta sur-le-champ Bologne, emmenant avec lui un de ses amis, l'habile sculpteur Tagliapetra, et retourna à Ferrare, d'où il ne sortit plus que pour aller faire de temps en temps quelques travaux dans les villes voisines de la Romagne, par exemple à Césena et Ravenne. Si l'on en croit Vasari, Ercole Grandi aimait le vin extraordinairement, et ses habitudes d'ivrognerie auraient abrégé sa vie ; d'après le biographe florentin, il serait mort à quarante ans, d'une attaque de goutte; mais nous avons vu que la naissance d'Ercole, d'après les documents écrits, doit être placée en 1463; par conséquent il devait être sexagénaire lorsqu'il mourut en 1531. Il fut enterré à Ferrare, dans l'église de San Domenico.

Ferrare. — Dans l'église San Paolo se trouve encore un des meilleurs ouvrages d'Ercole Grandi, *S. Sébastien, S. Paul, S. Jean l'Évangéliste*, entourés de plusieurs personnages de la famille Moro. — La Pinacothèque de cette ville a aussi recueilli une *Nativité*.

Rome. — Galerie Corsini. *S. Georges tuant le dragon*, petit tableau sur bois. Signé E G sur la cuisse du cheval.

Dresde. — Le musée possède la *Predella* peinte par Ercole Grandi à San Giovanni in monte, à Bologne. Elle est composée de trois compartiments : la *Trahison de Judas*, la *Montée au Calvaire*, le *Christ mort sur les genoux de la Vierge*, et fut vendue en 1749 par le chanoine Luigi Crespi au roi de Pologne.

Paris. — Le *Musée du Louvre* possède un dessin intéressant du xve siècle d'après la deuxième composition de la *Predella* ci-dessus mentionnée. La description de ce dernier dans le catalogue est accompagnée d'une notice très-complète sur Ercole Grandi par M. Reiset.

Londres. — La *National Gallery* a reçu en don en 1831, du Rév. W. Carr, un petit tableau sur bois, provenant de la collection Aldobrandini à Rome, la *Conversion de S. Paul*. Gravé dans la collection Jones.

LODOVICO MAZZOLINI

NÉ VERS 1481, MORT VERS 1540.

Lodovico Mazzolini, né à Ferrare, que Vasari, dans la biographie de Lorenzo Costa, appelle par erreur Malini, eut pour père, ainsi que l'a prouvé Cittadella, un certain Giovanni Bastaruolo Mazzuoli. Le diminutif Mazzolini lui fut donné sans doute à cause du charme de son talent, qui brillait surtout dans les petites compositions. Zani a commis une erreur plus bizarre en lui donnant le nom de Gennaro Lodovico à cause d'une inscription qu'il avait lue sur un de ses tableaux fait pour Francesco Caprara, et appartenant aujourd'hui au musée de Berlin : MDXXIII ZENAR LODOVICVS MAZZOLINVS FERRARIENSIS. Or, il est évident, comme l'a noté M. Frédéric Villot, dans le catalogue du Louvre, que ZENAR désigne le mois de janvier et non pas le nom de Gennaro. Un autre tableau de lui est d'ailleurs signé *Lodovico Mazzolii*, 1511, et le génitif d'origine prouve bien ici que Mazzoli ou Mazzuoli est son nom de famille.

Mazzolini alla, de bonne heure, à Bologne étudier la peinture, sous la direction de son compatriote Lorenzo Costa, dont il se sépara à la suite d'une querelle d'amour avec un de ses compagnons d'atelier. Il se mit alors à travailler seul et pour son compte et montra bientôt, dans l'exécution de ses petits tableaux remplis de figurines vives et spirituelles, une originalité qui lui attira de nombreuses commandes. Il n'est guère de galerie publique qui ne possède quelque spécimen de son talent ingénieux. Ses tableaux se distinguent, au premier aspect, par une coloration chaude et forte, d'une vivacité intense et d'une harmonie rougeâtre, qui procède de Cosimo Tura et de Lorenzo Costa, mais qu'il pousse volontiers jusqu'aux tons brûlés; il y place ordinairement ses personnages, un peu lourdement drapés, mais d'une expression franche, expressive et réelle jusqu'à la caricature, au milieu soit d'architecture luxueuse où les bas-reliefs mythologiques tiennent la meilleure place, soit de paysages montueux et ensoleillés. Aussi, est-ce par une erreur bien difficile à comprendre qu'on a quelquefois attribué ses compositions soit à Gaudenzio Ferrari, soit à Mazzuola le Parmesan, avec lesquels il n'a qu'une similitude de nom, mais aucune similitude de style ni de procédés. Lodovico Mazzolini mourut vers 1540, à l'âge de quarante-neuf ans.

Paris. — Le Musée du Louvre possède une *Sainte Famille* de Mazzolino. La Vierge, assise entre deux arcades à travers lesquelles on aperçoit la campagne, tient sur ses genoux l'enfant Jésus, qui joue avec un petit singe. S. Joseph, debout et dans une attitude respectueuse, apporte dans sa main des fruits ou des grains. Dans le haut,

le Père éternel sur des nuages, appuyé sur un globe. Au-dessus de la tête de la Vierge, le Saint-Esprit au milieu de rayons lumineux. — H. 0. 35. L. 0. 28. sur bois. — Ce tableau a été gravé par Landon qui l'attribue à Garofalo.

Ferrare. — C'est dans la Pinacothèque de cette ville que se trouve aujourd'hui la *Nativité de Notre-Seigneur*, que Baruffaldi avait signalée dans l'église San Bartolo hors des murs. Un ange y tient le nouveau-né debout sur une natte ; deux moines de l'ordre de Cîteaux se tiennent sur la gauche. La scène se passe sous un arc corinthien richement orné de bas-reliefs. Le fond est rempli par un beau paysage où se dresse une colonne sur laquelle on lit cette inscription : LVDOVICVS MAZZOLINVS. — La Galerie Costabili de cette ville, aujourd'hui en partie dispersée, possédait sept tableaux de ce maître, parmi lesquels une *Sainte Famille*, avec S. Roch et S. Sébastien, dans un paysage, signé LODOVICO MAZZOLII. 1511.

Florence. — Au Musée des Uffizii se trouvent trois tableaux de Mazzolini, une *Nativité* (n° 059), une *Circoncision* (n° 999) gravée par Batelli et Paris dans la galerie de Florence, une *Vierge* avec Ste Anne donnant des cerises à l'enfant Jésus, S. Jean Evangéliste et S. Joachim (n° 1654), gravée dans la même collection ; au Musée Pitti la *Femme adultère*, gravée dans Rosini (planche XCIV).

Londres. — National Gallery. — N° 82. La *Sainte Famille* avec S. François, Ste Elisabeth et S. Jean. — Tableau provenant du palais Durazzo à Gênes et légué à ce musée par le Rév. W. H. Carr. Gravé dans l'ouvrage de Jones, National Gallery. — N° 169. Une autre *Sainte Famille* avec S. Nicolas de Tolentino adorant l'enfant Jésus, à qui S. Joseph offre des cerises. Au-dessus de la Vierge le Saint-Esprit, sous la forme de colombe, apparaît dans la lumière, avec Dieu le Père entouré par un chœur d'anges. Le bas de la composition est occupé par une galerie d'architecture enrichie de bas-reliefs. Ce tableau, acquis en 1839, vient du palais Lescari à Gênes — N° 641 La *Femme adultère*. Intérieur d'un temple, avec nombreux personnages dans l'enceinte et dans les galeries. Tableau acheté en 1860 à Paris, où il faisait partie de la collection Beaucousin.

Berlin. — C'est dans la Pinacothèque de cette ville que se trouve le grand tableau signalé par Vasari et Baldasar Peruzzi, comme le chef-d'œuvre de Lodovico Mazzolini, la *Dispute avec les Docteurs*, qui avait été commandée au peintre par Francesco Caprara pour la chapelle de sa famille dans l'église de San Francesco de Bologne, et qui porte l'inscription que nous avons donnée dans la notice en signalant l'erreur dont elle avait été l'occasion pour Zani.

Bologne. — La Pinacothèque de cette ville a conservé les parties accessoires du tableau précédent, c'est-à-dire la predella représentant la *Nativité* et le couronnement représentant le *Père Eternel*.

DOMENICO PANETTI

NÉ EN 1460, MORT VERS 1530.

Domenico Panetti, que Vasari appelle Lanetti, fut d'abord un élève assez timide et humble des vieux maîtres de Ferrare. Un peu moins sec que Cosimo Tura, mais beaucoup moins libre que Lorenzo Costa, il montra plus de conscience que d'originalité dans les premiers tableaux qu'il fit pour l'église de Santa Maria in Vado et la chapelle de la famille Bianchi à San Francesco. Ses peintures de la cathédrale, qui datent de la même époque, sont également d'un style sec et mesquin. « Toutes ces œuvres, observe Baruffaldi, n'auraient pas sans doute suffi à assurer la réputation de Panetti au moment où tant d'autres peignaient avec plus d'aisance. Sa bonne fortune lui vint d'avoir dans son atelier un écolier de grand talent, qui, non content de recueillir son faible enseignement, sut former bientôt lui-même une école nouvelle et donner à son tour à son maître des principes meilleurs qui le décidèrent à abandonner sa manière dure et surannée. » Cet écolier était Benvenuto Tisi, dit le Garofalo, qui devint la plus grande illustration de l'école ferraraise ; il resta chez Panetti jusqu'au jour où son avidité d'apprendre le fit partir pour Crémone, près de Boccacio Boccacini, des mains duquel nous l'avons vu s'échapper quelques années après pour courir à Rome. C'est au retour de ces voyages que Benvenuto vint retrouver son vieux maître et, en lui offrant sa collaboration, lui fit part de ce qu'il avait appris dans le commerce assidu des grands peintres de Lombardie, de Toscane et d'Ombrie, et détermina, chez lui, une révolution des plus heureuses. Dès ce jour Panetti modifia très-sensiblement sa manière et vit promptement grandir sa réputation. Les documents recueillis par les historiens de l'art ferrarais prouvent que ses œuvres se vendaient à un prix assez élevé pour le temps. Ce fut lui que le duc Alphonse Ier chargea de décorer à fresque tous les murs de la chapelle San Maurellio dans l'église de San Giorgio *extra muros*. Ces peintures terminées le 12 juillet 1509 furent détruites en 1690, lors de la reconstruction du bâtiment qui tombait en ruines ; mais il reste un assez grand nombre de ses tableaux pour qu'on puisse suivre exactement les phases de cette curieuse existence d'artiste. Domenico

Panetti avait déjà à peu près perdu l'usage des mains lorsqu'il mourut en 1530. Il fut enterré dans l'église de Saint-André.

Ferrare. — Dans la sacristie de l'église S. Maria in Vado se trouve une *Annonciation* de Panetti. — La Pinacothèque a recueilli trois des tableaux les plus importants de ce maître, une *Visitation*, une *Annonciation*, un *Saint-André*. — On peut voir aussi un exemple de la première manière, sèche et dure, de Panetti dans les fresques de la voûte du chœur à Santa Maria della Consolazione. — A S. Andrea se trouve encore le tableau qui, dit-on, signala la transformation de son style, et qui représente *saint André*, à côté de quatre volets d'orgues encadrés, d'une manière plus archaïque, l'*Annonciation*, *la Vierge*, *S. Augustin* et *S. André*.

DOSSO DOSSI ET GIOVANNI BATTISTA DOSSI

NÉ VERS 1479, MORT VERS 1560. NÉ EN..... MORT EN 1545.

Les deux frère Dossi, que leur compatriote l'Arioste, dans une strophe célèbre de son *Roland Furieux*, fait marcher de pair avec Léonard de Vinci, André Mantegna, Jean Bellini, Titien et Raphaël, ne méritaient sans doute pas cet excès d'honneur, mais ils ne méritaient pas non plus l'excès de dédain avec lequel les traite Vasari. Leur nom de famille était Luthero de Costantino; ils doivent leur surnom au petit village voisin de Ferrare, Dosso, où ils sont nés. Fils d'un intendant du duc de Ferrare, ils paraissent avoir été élevés de bonne heure à la cour. Grâce à de hautes protections, ils ne tardèrent pas à quitter l'atelier de Lorenzo Costa, où ils avaient fait leurs premières études, pour aller se perfectionner d'abord à Rome, où ils séjournèrent six années, puis à Venise où ils ne demeurèrent pas moins de cinq ans. Ils se firent ainsi une manière à eux, tenant à la fois du style romain et du style venitien, qu'il est très-facile de reconnaître.

Quoique les deux frères aient travaillé ensemble durant toute leur vie, ils ne se ressemblaient cependant ni de talent ni d'humeur. Dosso Dossi, l'aîné, excellent peintre de figures, composait les scènes historiques ou mythologiques avec une remarquable verve, tandis que son cadet, Giovanni Batista, très-maladroit pour le portrait et assez pauvre d'imagination, montrait au contraire dans l'ornement et dans le paysage une supériorité que tous les contemporains ont saluée, y compris Lomazzo, qui le déclare, dans ce genre, l'égal de Gaudenzio Ferrari, de Giorgione et de Titien. Entre les deux personnes, le contraste était plus complet encore; autant l'aîné, Dosso, était bien fait de sa personne, jovial, affable, bienveillant, autant le cadet, Giovanni Battista, était mal bâti, morose, rogue, envieux; aussi la discorde ne tarda-t-elle pas à s'élever entre les deux frères. Plus d'une fois il fallut la volonté opiniâtre du duc de Ferrare pour empêcher cette discorde de dégénérer en rixes violentes et pour forcer ce couple mal appareillé à mener à contre cœur une besogne commune. Giovanni-Battista ne se fit jamais à cette situation, pas plus qu'un galérien à sa rame; les choses en vinrent au point que les deux frères ennemis travaillaient des années entières dans la même salle sans échanger un mot, ne voulant avoir de rapports l'un avec l'autre que par écrit, même pour les besoins continuels de leur collaboration. Encore n'est-il sorte de mauvais tour que le cadet ne jouât à son aîné, surtout lorsqu'un amateur s'avisait de s'adresser de préférence à Dosso et lui commandait, à lui seul, un tableau de figures. Tantôt il barricadait l'atelier et en défendait l'approche, l'épée à la main; tantôt il faisait remettre à son frère de fausses dépêches, qui l'appelaient dans une ville voisine; tantôt il lui volait son tableau commencé. Dans une des salles du palais de Ferrare, ayant à peindre Hercule combattant l'hydre, il donna à l'une des têtes du monstre la ressemblance de son frère; celui-ci dut employer la force pour corriger cette insolence. La guerre ne cessa que par la mort de Battista, qui, d'abord paralysé à la suite d'une attaque d'apoplexie en 1545, mourut en 1549 sans avoir pu reprendre ses pinceaux.

On peut lire dans Baruffaldi la liste assez longue des travaux que firent les deux frères par les ordres des ducs de Ferrare, Alphonse et Hercule d'Este. C'est surtout dans le château de Ferrare et les constructions annexes qu'ils eurent à déployer leur talent décoratif; on y admirait, entre autres choses, une série de figures gigantesques, peintes en camaïeu, formant cariatides sous un parapet de marbre, et surtout, dans les appartements privés du prince, une suite de *bacchanales* et de *scènes mythologiques* qui supportaient, dit-on, sans désavantage la redoutable comparaison qu'on en pouvait faire sur place avec la peinture de Titien traitant

dans le même lieu des sujets de même nature. Une partie de ces compositions se voit encore, dans les cabinets dépendant de la Tour des Lions et dans la salle dite de l'Aurore, au centre de la même tour. « Le succès qu'obtinrent ces peintures mythologiques, dit Rio, et celles dont ils avaient déjà décoré d'autres palais du duc, fit naître chez les Ferrarais une véritable fureur pour ce genre de décoration. Ce fut une nouvelle manière de faire sa cour au souverain, surtout après qu'il eut fait décorer ainsi par ses deux peintres favoris la somptueuse demeure qu'il avait fait construire au centre de sa capitale, pour la fille d'un chapelier, la belle Laura Dianti, dont le nom fut pour les compositeurs de sonnets et de devises la source d'une infinité d'allusions poétiques, érotiques et mythologiques. » Toutes ces occupations à la cour n'empêchaient pas les Dossi de se livrer à d'innombrables travaux de tout genre, soit pour des églises, soit pour les particuliers. C'est ainsi qu'ils peignirent la façade de diverses maisons à Ferrare, comme ils avaient fait pour celle de cette Laura Dianti, maîtresse du duc Alphonse, et pour le palais des Este à Copparo, où ils avaient représenté en camaïeu la *Bataille de Ravenne*. Dans le palais de Belriguardo, ils avaient orné de fantaisies, d'arabesques, de compositions, la plupart des 366 chambres que contenait ce somptueux édifice. C'étaient eux qui avaient fourni les cartons pour les grandes suites de tapisseries qui représentaient, au palais de Modène, les *Faits et gestes de la famille d'Este*, et dans la cathédrale de Ferrare les *Actes et martyres de S. Georges et de S. Maurelio*, les deux patrons de la ville. Il n'est pas douteux, à ce propos, que Vasari émettait encore une insinuation calomnieuse lorsqu'il affirmait que Pordenone fut appelé à Ferrare par le duc Alphonse pour y dessiner des cartons de tapisseries, « parce qu'il n'y avait pas dans le pays de bons dessinateurs pour les sujets de guerre, » et que Pordenone mourut probablement empoisonné peu de temps après son arrivée à Ferrare. Les tapisseries, ci-dessus mentionnées, prouvent suffisamment l'habileté des Dossi dans ce genre. Il y a sans doute encore beaucoup d'exagération dans la façon dont le biographe toscan rapporte la mésaventure arrivée aux Dossi chez le duc d'Urbin, qui, après leur avoir commandé les peintures d'un salon dans son palais, aurait trouvé l'ouvrage si ridicule qu'il l'aurait jeté à bas, en renvoyant honteusement les deux peintres, pour confier le travail à Girolamo Genga et à d'autes artistes locaux, qui s'en tirèrent au contraire à merveille. Sans croire avec Malvasia que la destruction des peintures des Dossi soit due à la jalousie des Urbinates, on peut bien supposer avec Lanzi que, si l'œuvre des deux frères parut cette fois médiocre, ce fut sans doute la faute de Giovanni Battista, qui s'obstina, suivant sa coutume, à vouloir sortir de son rôle de décorateur et de paysagiste, et se mit en tête de faire le peintre d'histoire, ce à quoi il réussissait fort mal.

Dosso Dossi fut, en somme, un artiste très-supérieur à son frère. Dans le portrait, il excella au point d'être comparé au plus grand des maîtres, à Titien; son portrait d'Alphonse d'Este et celui de l'Arioste passèrent, à juste titre, pour des chefs-d'œuvre. C'est à lui que l'auteur du *Roland furieux* demanda des illustrations pour son poëme, lorsque le célèbre imprimeur de Venise, Valgrisi, voulut en faire une nouvelle édition. Ses œuvres très-nombreuses ont été toujours et partout fort estimées. Lanzi regardait comme ses chefs-d'œuvre les *Quatre docteurs de l'Église* qui se trouvent aujourd'hui au Musée de Dresde, un *Saint Jean à Pathmos* chez les religieux de l'ordre du Latran à Ferrare, tableau d'une forte expression très-admiré aussi par Cochin à son passage, et une *Dispute de Jésus avec les docteurs* qui se trouvait chez les dominicains de Faenza. Dosso Dossi possède en effet la souplesse, la force, l'harmonie, toutes les qualités d'un véritable maître. Néanmoins, on peut moins justement le mettre en parallèle avec Raphaël, Titien, Corrége et tous les chefs accomplis des écoles pleinement développées du XVI[e] siècle qu'avec les maîtres plus inégaux de la période précédente, qu'il rappelle fréquemment par certaines sécheresses de style, bien qu'il ne recule devant aucune innovation ni dans la composition ni dans l'habillement de ses figures. La variété et la hardiesse de son imagination sont souvent admirables.

Dosso Dossi vécut très-âgé et ne cessa de travailler et de former des élèves que lorsque l'extrême vieillesse l'accabla de ses infirmités. Il mourut vers 1560 et fut enterré, avec les plus grands honneurs, par les soins du duc de Ferrare, dans l'église de San Paolo, où fut prononcée son oraison funèbre par le Père Maria Verati, l'un des plus célèbres prédicateurs de l'époque. Les ouvrages de ses élèves sont fréquemment confondus

avec les siens ; parmi les plus connus, on peut citer Evangelista Dossi, qu'on croit fils de son frère Giovanni Battista, Jacopo Pannicciati, d'une famille patricienne, mort jeune en 1540, Niccolo Bosselli qui travailla beaucoup à Ferrare, mais qui n'imita pas exclusivement les Dossi, suivant aussi parfois les traces de Garofalo et de Bagnacavallo, enfin le Caligarino et Gio. Francesco Surchi qui passent pour ses plus habiles imitateurs.

PARIS. — MUSÉE DU LOUVRE. N° 185. *La Vierge, l'Enfant Jésus et S. Joseph*. La Vierge, un livre ouvert sur ses genoux et assise près d'un édifice rustique, soutient l'Enfant Jésus debout sur un coussin posé sur un piédestal. Près d'eux, S. Joseph, le coude appuyé sur un mur, les contemple. Dans le fond, une échelle et une habitation rustique. H.0.44; L.0.30. Gravé par Landon et Filhol. — N° 185 bis. *S. Jérôme*. Vers la gauche, à l'entrée d'une grotte, S. Jérôme, à moitié nu, couché par terre, les mains jointes et les regards tournés vers un crucifix attaché à un tronc d'arbre. Près de lui, deux livres ouverts, dont l'un est appuyé sur une tête de mort. A droite, un lion et des os de pieds de cerf. Au second plan, des fabriques au bord d'un large fleuve encaissé par des montagnes et traversé par un pont sur lequel passent des chameaux et un âne chargé de ballots. Dans le fond, de hautes montagnes et le fleuve formant cascade. Acquis en 1852 de M. Mündler pour la somme de 5,000 fr.

LONDRES. — NATIONAL GALLERY. N° 640. L'*Adoration des Mages* au milieu d'un paysage montagneux, boisé dans la plaine. On voit un des rois Mages attaqué par un voleur.

FERRARE. — LA PINACOTHÈQUE de cette ville a recueilli quelques-uns des tableaux les plus célèbres de Dosso Dossi, entre autres le fameux *S. Jean à Pathmos* signalé par Lanzi, mais « dont les nudités, dit le Guide du pays, ont disparu depuis sous un pinceau trop scrupuleux, » une *Madone entre plusieurs saints*, vaste composition qui se trouvait autrefois dans l'église San-Andrea, une *Résurrection* etc... Quelques-unes des peintures mythologiques dont il a été parlé ci-dessus se voient encore dans le PALAIS DUCAL. On attribue aussi à Dosso Dossi le plafond du réfectoire, dans le couvent de SAN BENEDETTO, qui représente le *Paradis*, avec un chœur d'anges, au milieu duquel l'Arioste voulut être peint, « afin de se trouver toujours dans ce paradis-là, n'étant pas, disait-il, très-sûr d'être dans l'autre. »

MILAN. — Le catalogue du MUSÉE BRÉRA attribue à Giovanni Dossi un *S. Sébastien lié à l'arbre* provenant de l'église de la Santissima Annunziata à Crémone. — N° 357. H. 1 82 L.0 92.

FLORENCE. — GALLERIE PITTI. N° 148, *Une bambochade*. Scène rustique et familière composée de huit personnages. H. 1.44. L. 1.43. — N° 487, *Le repos en Egypte*. La Vierge, assise à terre, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus, lui montrant d'une main le ciel. Derrière, S. Joseph assis. Fond de paysage.

GALERIE DES UFFIZII. — N° 389, *Portrait de Dosso Dossi* par lui-même, dans la salle des portraits. — N° 990, le *Massacre des Innocents*, petite composition pleine de figures, exécutée avec une grande finesse. — N° 1030, *Vision d'une sainte en prières dans son lit*.

BENVENUTO TISIO DIT IL GAROFALO

NÉ EN 1481, MORT EN 1559

Benvenuto Tisio, le peintre le plus célèbre de l'école ferraraise, naquit en 1481 à Garofalo, village placé sur la rive gauche du Pô ; de là le surnom sous lequel il est plus connu, et qui lui servit de prétexte à signer un grand nombre de ses tableaux d'un œillet (en italien, *garofalo*). Son père, Pietro Tisio, et sa mère, Girolama Soriani, étaient des bourgeois aisés, voulant donner une éducation complète à leur fils, mais ayant d'ailleurs en grand mépris le métier de peintre. Aussi furent-ils désagréablement étonnés lorsqu'ils s'avisèrent que l'enfant ne trouvait au monde de plus grand plaisir que de charbonner les murs et de griffonner ses cahiers; tous les moyens furent donc mis en œuvre pour combattre ce terrible instinct; conseils, promesses, rigueurs, menaces, rien n'y fit; un beau jour l'adolescent opiniâtre, prenant son courage à deux mains, déclara tout franc à son père que c'était à prendre ou à laisser, qu'il fallait le placer dans un atelier de peintre, ou s'attendre à le voir un jour ou l'autre prendre la clef des champs. Pietro Tisio, qui adorait son fils tout en haïssant la peinture, se laissa toucher cette fois; il mena Benvenuto à Ferrare et le confia à un peintre de bonnes mœurs et d'un talent timide, Domenico Panetti, dont nous avons donné ci-dessus la biographie. L'élève ne tarda pas à se sentir à l'étroit dans l'atelier d'un pareil maître, dès qu'il eut appris les premiers éléments de son art; aussi saisit-il avec empressement l'occasion qui se présenta bientôt d'aller voir du pays et d'étudier d'autres peintures. Un de ses oncles, frère de sa mère, Nicolo Soriani, qui habitait Crémone, ville industrieuse et riche où florissait alors, nous l'avons vu, une école nombreuse de peintres éminents, proposa à la famille de prendre auprès de lui ce neveu qui montrait un tel désir

d'apprendre. L'offre fut acceptée, et Benvenuto, quelques jours après son arrivée à Crémone, entra comme aide chez le célèbre Boccacino Boccaci, qui travaillait alors à ses fresques de la cathédrale. Les rapports entre le maître et le disciple furent bientôt des plus affectueux; le naturel doux et honnête de Benvenuto lui assurant partout de promptes sympathies. Benvenuto, grâce à l'appui cordial de Boccaci, faisait de rapides progrès dans son art, lorsqu'un malheur inattendu, la mort de son oncle, en l'abandonnant à lui-même, réveilla en lui cette humeur vagabonde et cette vive curiosité qui, durant toute sa jeunesse, ne souffrirent point qu'il fît jamais de longs séjours ni dans les villes où il s'installait, ni dans les ateliers où il étudiait. Un beau matin, sans crier gare, notre jeune homme leva le pied, laissant là Crémone, Boccacino et les fresques commencées, pour s'en aller voir de quelle façon était faite cette grande Rome dont on lui rebattait les oreilles. Baruffaldi nous a conservé la lettre par laquelle Boccacino apprend au père du fugitif l'escapade inattendue de son fils. Elle est écrite en patois lombard et ainsi conçue : « Messire Pietro, mon très-honorable, si Benvenuto (*Benvegnù*) avait appris la politesse aussi bien que la peinture, certes il ne m'eût pas joué un tour si malhonnête. Depuis que mourut le 3 janvier son oncle et votre beau-frère messire Niccolo, il n'a pas mis la main à un pinceau, et il savait pourtant quel bel ouvrage attendait. Mais cela n'est rien. Voilà que, sans dire mot, il a pris la volée, mais je ne sais de quel côté. Je l'avais pourtant bien pourvu de travaux, mais il a laissé tout inachevé et il s'en est allé en m'abandonnant tous ses effets ainsi que ceux de M. Niccolo. Et que cela vous serve d'avis pour que vous voyiez à le découvrir! A en croire les uns et les autres, il disait qu'il voulait aller voir Rome. Cela peut bien être qu'il soit allé dans cette ville, et voilà déjà dix jours qu'il est parti par un si grand froid et une telle neige que l'on n'y peut tenir. Et je vous baise les mains. De Crémone le 29 janvier 1499. Votre quasi-frère, Boccacino. »

La voix publique à Crémone ne se trompait pas. C'était bien le chemin de Rome qu'avait pris le jeune peintre, sans autre bagage que trois ou quatre panneaux peints de sa main, qu'il s'empressa d'aller montrer dès son arrivée à Giovanni Baldini, peintre florentin, établi depuis plusieurs années dans cette ville. Baldini, frappé du talent de Benvenuto, l'admit aussitôt dans son atelier, au nombre de ses élèves; mais Benvenuto n'y resta que le temps qu'il jugea nécessaire pour étudier la magnifique collection de dessins originaux que possédait son maître. Quinze mois après il quitta Rome pour parcourir à petites journées la Toscane et gagner Mantoue, où Lorenzo Costa, son compatriote, jouissait alors d'une grande réputation. Benvenuto, selon son habitude, ne s'était muni d'aucune recommandation pour lui; il employa le moyen qui lui avait réussi à Rome, peignit plusieurs petits panneaux, et les exposa cette fois sur la grande place un jour de marché. Lorenzo Costa les vit, appela le jeune homme, l'attacha immédiatement à ses travaux. Cette fois, notre vagabond, sérieusement protégé par son compatriote et par lui présenté au marquis de Mantoue, semblait devoir être fixé pour quelque temps dans sa nouvelle résidence; mais une grave maladie de son père le rappela subitement à Ferrare, où il dut s'installer près du vieillard qui languit quatre ans encore au milieu de souffrances ininterrompues, pendant lesquelles son fils, absorbé par les soucis de famille, ne put entreprendre aucun travail de quelque importance, et se contenta de perfectionner son éducation en prenant le plus souvent possible les conseils de ses deux célèbres compatriotes, les Dossi. C'est à cette date qu'on peut rapporter ces innombrables petits tableaux, d'un faire encore sec et d'un goût un peu mesquin, qui portent la signature du peintre.

Après la mort de son père (1505), Benvenuto n'eut plus qu'une idée fixe : retourner à Rome; il se hâta de régler ses affaires de famille dans cette intention, et quelques années après nous le trouvons en effet logé dans le palais de Girolamo Sacrati, gentilhomme ferrarais qui s'était chargé de lui faire faire son chemin à la cour de Jules II, où Raphaël et Michel-Ange venaient d'être appelés. C'est en 1511 que le premier terminait son *Parnasse* dans les chambres du Vatican et que le second découvrait le plafond de la Sixtine. C'est donc en 1511 que le Garofalo se trouvait à Rome, puisqu'au dire de Vasari ce fut la vue de ces chefs-d'œuvre qui dessilla tout à fait les yeux du Ferrarais et lui fit voir à plein la supériorité de ces peintres florentins et ombriens sur les maîtres anciens de la Lombardie. Non-seulement, sous cette double influence, Tisio modifia rapidement et agrandit sérieusement son style, mais il se lia encore d'une étroite amitié avec

le jeune maître d'Urbin, qui le prit en profonde estime et l'embrassa les larmes aux yeux lorsque des affaires de famille le rappelèrent subitement de nouveau dans son pays.

Benvenuto, en quittant Raphaël, lui avait promis de le rejoindre bientôt; mais, soit qu'il se rendît aux prières de son vieux maître Domenico Panetti, qui, devenu à son tour son admirateur et imitateur, le suppliait de faire bénéficier sa ville natale des grands progrès accomplis à Florence et à Rome, soit que ses devoirs de famille, après l'avoir appelé contre son gré, l'aient définitivement forcé de résider à Ferrare, il est certain qu'il n'exécuta pas ce projet. Après avoir d'abord aidé, comme autrefois, les Dossi dans quelques travaux, il commença bientôt d'entreprendre, à son propre compte, des peintures murales d'une certaine importance pour plusieurs grands personnages de la ville. Au palais Trotti dans le Borgo Nuovo, au palais Conestabili dans la Via della Ghiaja, il orna plusieurs salles de compositions sacrées et profanes, d'ornements, de médaillons, d'arabesques qu'on y voit encore en partie. La façade du petit palais de Montagnola, dans la banlieue de Ferrare, résidence d'été de la cour, fut entièrement décorée de sa main. Dans ses fresques comme dans ses tableaux, Benvenuto se montrait dès lors l'élève enthousiaste et l'imitateur intelligent du divin Raphaël, dont l'esprit, tout en grâce et en noblesse, semblait parfois être tout entier descendu en lui. Il avait près de quarante ans, lorsqu'il entra ainsi en pleine possession de son talent et se décida à frapper un coup de maître en entreprenant, pour la chapelle Festini à San Francesco, une vaste composition représentant le *Massacre des Innocents*. Ce fut, dit-on, pour exécuter cet ouvrage que Benvenuto se servit, pour la première fois, des modèles en terre et du mannequin articulé afin d'étudier plus à l'aise le jeu des ombres et des lumières, ainsi que les mouvements des draperies. Le *Massacre des Innocents*, que Vasari considère comme une œuvre « merveilleuse, » fut achevé en 1519, et valut à l'artiste la commande d'autres peintures dans la même église, entre autres une *Résurrection de Lazare* dans la chapelle Vincenzi et un *Jésus au jardin des Oliviers* dans la chapelle Guidotti d'Argenta. Benvenuto ne mit pas moins de quatre ans (1520-1524) à terminer cette fresque importante qui par malheur a considérablement souffert, autant par suite de restauration maladroites que par suite des ravages du temps.

C'est dans Baruffaldi, le consciencieux historien des artistes de Ferrare, qu'il faut lire l'énorme liste des travaux accomplis par Benvenuto Garofalo en quelques années dans les églises de cette ville, si l'on veut se rendre compte de l'activité de ce peintre. A San Francesco, outre les grandes peintures que nous venons de citer, il avait fait encore, dans la chapelle Trotti, un grand tableau de maître-autel, la *Vierge* sur un trône, entre S. Jérôme et S. Jean-Baptiste, adorée par Lodovico Trotti et sa femme Lodovica; dans la chapelle del Parto une *Nativité* qui contenait également le portrait du donateur Leonello dal Pero; sur la muraille en face de la chaire, un *Christ à la colonne*, et enfin, sur le parapet des chanteurs, les figures de S. Antoine de Padoue, de S. Bernardin de Sienne et du roi David. L'église de Saint-Antoine avait reçu une *Déposition de Croix* au milieu d'un magnifique paysage où Benvenuto « surpassait tout ce qu'on peut croire. » Dans leur réfectoire du couvent de Saint-André, les révérends pères Augustins montraient avec orgueil les grandes peintures murales dans lesquelles le peintre avait représenté, avec une abondance d'inventions allégoriques toujours pittoresques, sinon toujours claires à l'esprit, la *Destruction de l'ancienne Loi* et le *Triomphe de la Loi nouvelle*, et, dans leur église, des fresques, moins grandes mais plus soignées encore, à la gloire de S. Nicolas de Tolentino et de ses miracles.

On comprend que Benvenuto, accablé tout à coup de nombreuses commandes, dut chercher à s'entourer de collaborateurs actifs et fidèles. Une note d'un livre de comptes de la Compagnie de la Mort en 1520 semble même indiquer que la part prise par lui aux travaux qui se faisaient dans son atelier et se livraient sous son nom était parfois assez mince, et que, dès cette époque, Girolamo da Carpi, Battista de' Greffi, Bernardino de Flori, ses aides ou *ses garçons*, comme on disait alors, lui taillaient le plus gros de sa besogne. Il lui fallait en effet, autour de lui, un vrai bataillon de travailleurs pour suffire aux tâches innombrables qu'il acceptait. Tableaux d'histoire et tableaux d'église, peinture d'ornements, peinture de paysage, le Garofalo entreprenait tout, se chargeait de tout. « On ne trouve, dit Baruffaldi, aucun peintre de Ferrare qui ait tant peint en tout genre, à l'huile, à la détrempe, à fresque et de beaucoup d'autres manières. Il en

vint à n'avoir plus une heure pour respirer, et en dressant seulement le compte des peintures de Garofalo qui sont exposées dans des lieux publics, je crains d'ennuyer mon lecteur. » Le fait est que l'inventaire établi par le minutieux historien est d'une étonnante longueur; on y constate qu'en quelques années la plupart des églises de Ferrare furent pourvues de fresques et de tableaux signés par le maître en vogue. A la Cathédrale, c'étaient un *S. Bernard* et une *Vierge libératrice* qui fut placée en grande pompe sur le tombeau du pape Urbain III; à San Spirito, une *Nativité* sur l'autel del Venerabile, et une *Vierge entre S. Jérôme et S. François d'Assise* dans la chapelle de l'Immaculée Conception, et surtout, dans le couvent de ce nom, une *Cène* peinte à fresque sur le mur du réfectoire. L'église de San Domenico, celle des religieuses de San Gabriello, celle des pères de San Girolamo, celle de San Pietro Apostolo n'étaient pas moins bien partagées. Et, pendant qu'il exécutait tous ces ouvrages pour les églises de son pays, Benvenuto ne cessait d'expédier des tableaux religieux qui lui étaient commandés de toutes parts dans les villes environnantes. On en trouve à Bologne, à Padoue, à Lugo, à Finale et à Trecenta dans la province de Modène, à Argenta, à Massa Lombarda en Romagne, à la Fratta dans la province de Rovigo, qui y furent placés à cette époque. Benvenuto, à ce métier, eût sans nul doute acquis en peu de temps une fortune considérable, s'il ne s'était longtemps débattu au milieu des embarras financiers que lui avait légués son père, et s'il n'avait gardé bien longtemps à sa charge un frère grand mangeur, grand paresseux et grand dissipé, mais père d'une famille toujours croissante, avec lequel il resta longtemps dans l'indivision.

Benvenuto avait déjà cinquante ans quand, pour sortir brusquement de cette situation, il se décida lui-même à prendre femme. La jeune fille qu'il associa à sa destinée, Caterina Grana, était digne en tout point de son choix; mais elle eut trop vite l'occasion de faire preuve de dévouement conjugal, car l'illustre maître était marié depuis un an à peine lorsqu'il tomba gravement malade, et, après avoir perdu l'œil droit, eut aussitôt l'autre attaqué. « Il se recommanda alors de tout son cœur à Dieu, dit Baruffaldi, et fit vœu à Ste Lucie de s'habiller toute sa vie de gris, si elle lui conservait son œil gauche. » L'œil fut sauvé, et le peintre, fidèle à sa promesse, ne se vêtit plus que d'habits gris. On vit longtemps à l'autel de Sainte-Lucie, dans l'église de la Trinité, le tableau ex-voto où Garofalo s'était peint lui-même dans une attitude de suppliant avec cette inscription : P. G. R. BENV. GAFLO MDXXXI. Ce malheur n'empêcha pas le peintre de se remettre à l'ouvrage, dès qu'il put, avec une activité plus grande que jamais; les œuvres qu'il termina pendant les vingt années qui suivirent sont peut-être celles qui lui font le plus d'honneur. Il avait soixante-neuf ans lorsqu'il fut repris de nouveau par la maladie qui l'avait privé de son œil droit; cette fois il fut frappé de cécité complète et dut passer dans les ténèbres les neuf dernières années de sa vie. Le dévouement attentif de sa femme adoucit heureusement, pour l'artiste actif si douloureusement condamné à l'inertie, les souffrances de son pitoyable état. Le 6 septembre 1559, il s'éteignit doucement, à l'âge de soixante-dix-huit ans, laissant à Ferrare et dans toute l'Italie la réputation d'un homme de bien autant que celle d'un grand peintre. « C'était dans sa vie, dit Baruffaldi, un homme très-vertueux et qui n'eut jamais la hardiesse de peindre quoi que ce soit qui ne fût très-honnête. D'un commerce facile, il était d'humeur familière et enjouée, très-agréable dans la conversation, et surtout inébranlable dans l'adversité. Dans sa jeunesse, il s'adonnait à l'escrime et jouait fort bien du luth. L'ardeur et la complaisance de ses amitiés étaient extrêmes. Il fut également l'ami de Giorgione, de Titien, de Raphaël, de Michel-Ange, de Jules Romain. » Son corps fut enseveli avec pompe dans l'église de Santa Maria del Vado. La cérémonie funèbre dura trois jours, pendant lesquels furent prononcés trois panégyriques du défunt, le premier par un gentilhomme français attaché à la cour du duc Hercule II, Troïle de Sécobien, le second par le chanoine Ercole Signa, et le troisième par Don Fausto Braccaldi. Benvenuto Garofalo laissait un fils, Girolamo Tisio, qui devint un des littérateurs célèbres de son pays, et écrivit plus tard la vie de l'Arioste, qui se trouve en tête de l'édition de l'*Orlando furioso* publiée à Venise en 1584 par Francesco Franceschi.

Paris. — Musée du Louvre. N° 418. *La Circoncision.* H.0.35; L.0.49. Ce tableau, qui provient de la collection de Louis XIV, a été longtemps attribué à Dosso Dossi et gravé sous son nom dans les ouvrages de Filhol et de Landon.—N° 419. *Sainte Famille.* H.0.44; L.0.32. La Vierge, assise, tient l'enfant Jésus debout, tandis que S. Joseph,

agenouillé à droite, présente au Sauveur un agneau que lui amènent Ste Elisabeth et le petit S. Jean. Musée Napoléon. Gravé par Landon. — N° 420. *Sainte Famille,* H.0.40; L.0.32. La Vierge, assise, tient sur ses genoux l'enfant Jésus, qui tend les mains à S. Joseph agenouillé. A gauche, de l'autre côté, Ste Elisabeth présente le petit S. Jean qui apporte un agneau. Dans le fond, entre deux colonnes dont on n'aperçoit que le piédestal et la base, une ouverture qui laisse voir une ville et de hautes montagnes. Collection de Louis XIV. Ce tableau fit partie du cabinet de Charles Ier, et fut vendu ensuite par Jabach au roi, comme étant de Raphaël. Gravé par Landon. — N° 421. *La Vierge et l'enfant Jésus.* H.0.52; L.0.40. Collection de Louis XIV. Ce tableau a été porté dans le catalogue de Lépicié et sur l'inventaire du temps de l'Empire, au nom de Baldassare Peruzzi. — N° 422. *Le Mystère de la Passion.* H.0.58; L.0.45. Couché par terre sur un pan de la robe de la Vierge, l'enfant Jésus sommeille, tandis que sa mère, agenouillée à droite, les mains jointes, l'adore. Vis-à-vis d'elle, à gauche, un ange, un genou en terre, lui présente le suaire et la couronne d'épines. Dans une gloire céleste, des anges tiennent la colonne, la croix, la lance, l'éponge et les autres instruments de la Passion. Dans le fond, une fontaine, des ruines avec des colonnes, une ville. Collection de Louis XIV. Ce tableau est donné au Dosso par la notice de l'an VI. On en voit une répétition agrandie dans la galerie de Dresde. Gravé par Jean de Poilly, Filhol et Landon. — Le même Musée possède six dessins de Garofalo.

Ferrare. — Presque toutes les églises et palais de cette ville possèdent des peintures de Garofalo. Nous citerons seulement dans la Cathédrale un *S. Pierre* et un *S. Paul,* une *Assomption,* et une *Madone sur le trône avec plusieurs saints* (1524), ouvrage très-remarquable; à San Domenico, une *Invention de la Croix* et un *Martyre de S. Pierre, dominicain;* à San Francesco, une *Arrestation du Christ,* une *Madone avec des Saints,* une *Sainte Famille,* une *Résurrection de Lazare* (1537), et le célèbre *Massacre des Innocents* dont nous avons parlé ci-dessus. Dans la Pinacothèque on retrouve le fameux *Triomphe du Nouveau Testament,* peinture à fresque, autrefois dans le couvent de Sant' Andrea, qui a été détachée du mur en 1841; une *Adoration des Mages,* et un *Christ au Jardin.*

Rome. — Les œuvres de Garofalo se trouvent en assez grand nombre dans les galeries de tableaux de cette ville. Nous citerons seulement : au Palais Borghèse, une célèbre *Descente de Croix;* au Palais Doria, la *Visitation de la Vierge* et l'*Adoration de l'enfant Jésus;* au Palais Chigi, l'*Ascension du Christ* et une *Madone avec trois saints.* Les Musées publics du Vatican et du Capitole possèdent aussi plusieurs de ses tableaux.

Milan. — Musée Brera. N° 177. *La Déposition de la Croix.* H. 5.24; L. 1.68. Tableau provenant de l'église San' Antonio de Ferrare. — N° 190. *Le Christ en croix,* avec la Vierge, S. Jean, Ste Marie Madeleine. — H. 2.29; L. 2.45. — N° 316. *La Madone avec l'enfant Jésus et un chœur d'anges.*

Florence. — Le Musée des Uffizii ne possède qu'un seul petit tableau de Garofalo, l'*Annonciation de la Vierge* (N° 975); mais la Galerie Pitti en a quatre : N° 5. *S. Jacques le Majeur.* H.0.84; L.0.69. — N° 122. *La Sibylle révélant à Auguste le mystère de l'Incarnation.* H. 0.63; L. 0.39. — N° 246. *Une Bohémienne.* H. 0.23; L. 0.18. — N° 363. *Sainte Famille.* H.0.60; L.0.39.

Venise. — Académie des Beaux-Arts. N° 452. *La Vierge en gloire* avec S. Pierre, S. Paul, S. Jean et S. Augustin (1518).

Dresde. — Galerie royale. N° 140. *Mars, Vénus et l'Amour,* acquis à Modène. — N° 141. *Neptune et Pallas.* Signé : 1512. Nov. Acquis à Modène. — N° 142. *Les Noces de Bacchus et d'Ariane.* Acquis à Modène. — N° 143. *La Vierge présentant l'enfant Jésus à Ste Cécile.* Derrière le groupe principal, se tiennent S. Bernardin, S. Antoine, S. Géminius. Acquis à Modène. — N° 144. *La Sainte Famille.* Acquis à Modène — N° 145. *La Vierge en adoration* devant l'enfant Jésus endormi, Un ange lui montre une couronne d'épines et un suaire. Vers le haut, un chœur d'anges avec les instruments du martyre et cette inscription : *Tuam ipsius animam gladius pertransivit.* Tableau provenant de l'église des Scalzi à Ferrare. — N° 146. *La Vierge et l'enfant Jésus entourés d'anges,* qui jouent de divers instruments, apparaissant à S. Pierre, à S. Bruno et à S. Georges. Signé : BENVENV. GAROFALO. MDXXX. DEI. Tableau peint, selon Vasari, pour l'église San Spirito de Ferrare. Acquis à Rome en 1749 pour 300 écus.

Londres. — National Gallery. N° 81. *La Vision de S. Augustin.* S. Augustin, travaillant à un ouvrage sur la Trinité, voit apparaître un enfant qui s'efforce de transvaser l'Océan avec une cuillère dans un trou qu'il a creusé dans le sable. Il lui fait des observations sur l'inutilité de son travail; mais l'enfant lui répond que son travail à lui est bien plus inutile encore, puisqu'il veut expliquer un mystère qu'il a plu à Dieu de rendre inexplicable. Le tableau représente la scène du dialogue. Derrière le saint se tient Ste Catherine, et on voit dans les nuages la sainte Famille entourée par le chœur des anges. Beau paysage au bord de la mer. Provient de la Galerie Corsini à Rome. Légué à la National Gallery par le Rév. W. H. Cars en 1831. Gravé par Tomkins et J. Rolls.

GIOVANNI BATTISTA BENVENUTI DIT L'ORTOLANO

MORT VERS 1525

C'était un usage fréquent, en Italie, de donner au fils le nom du métier exercé par le père; Benvenuti, fils d'un jardinier, n'est guère connu que sous le surnom du Jardinier, l'*Ortolano;* de même, Jacopo Robusti à Venise, fils d'un teinturier, s'appelle, pour la postérité, *Il Tintoretto.* Malgré ce surnom caractéristique, Benvenuto l'Ortolano a été presque toujours confondu par les biographes avec Benvenuto Tisio; l'erreur, était d'autant plus facile que tous deux, étant nés à Garofalo, avaient le même titre à s'appeler « le peintre de Garofalo. » L'édition de Vasari publiée à Bologne va jusqu'à donner le portrait de Benvenuti pour celui de Tisio.

Le jeune Gio. Battista Benvenuti fit son premier apprentissage à Ferrare même, sous les auspices d'un oncle qui remplissait à la cour du duc Hercule I[er] les fonctions d'architecte. On est mal renseigné sur cette première période de sa vie ; on sait seulement que vers 1512 il alla terminer ses études de peinture à Bologne ; il y suivit l'enseignement de Bagnacavallo et s'adonna surtout à l'étude des quelques ouvrages de Raphaël qui se trouvaient alors dans cette ville. Du temps de Baruffaldi on conservait encore à Ferrare, dans la maison Rasuri, l'album des dessins que l'Ortolano avait faits, à cette époque, d'après les tableaux de Raphaël et de Bagnacavallo. Sur la première feuille de ce livret était l'inscription suivante : « Studio di me Zoane Bâpta de Benvegnù fatto in Bologna suxo le dipinture de Bagnaco del Sangio da Urbino a li anni MD.XII et MDXIII. » Le séjour de Benvenuto à Bologne fut abrégé par une aventure que Baruffaldi, son biographe, rapporte en termes fort indulgents, mais qui n'en est pas moins un bel et bon assassinat. Soit que les peintres bolonais aient toujours vu d'un mauvais œil les étrangers, soit que lui-même fût d'un caractère difficile, le jeune Ferrarais était en fort mauvais termes avec plusieurs de ses camarades et en particulier avec l'un d'eux. Une lettre que lui écrivit son oncle pour l'engager à revenir près de lui, l'engagea à précipiter une vengeance qu'il méditait depuis longtemps. « Il résolut de tuer son rival, et c'est ce qu'il fit dans la matinée du 1[er] mars, sur la place publique de Bologne, l'achevant sans pitié à coups de poignard. « Arrêté sur-le-champ, conduit en prison, Benvenuto allait être exécuté sur l'instance de la famille de sa victime, ayant naïvement, dit son biographe, tout avoué en jeune homme candide, *da giovane semplicetto*, lorsque survint son oncle, porteur d'une demande en grâce du duc de Ferrare en faveur d'un artiste peu au fait des choses de ce monde, *poco pratico dellevicende del mondo*. Benvenuto obtint la commutation de sa peine en un exil perpétuel du territoire de Bologne, et se rendit immédiatement près du prince dont l'intervention avait été sollicitée si fort à propos. Le duc Hercule se contenta de lui reprocher *paternellement* la faute qu'il avait commise et l'engagea à reprendre vaillamment son métier de peintre et à s'en faire honneur près de ses concitoyens et de son très-affectionné prince.

L'un des premiers tableaux qui lui furent commandés alors était une *Sainte Marguerite*, vierge et martyre, foulant aux pieds le dragon, pour l'église de Santa Maria della Consolazione. Ce tableau, comme la plupart de ceux qu'il fit à cette époque, devait être peu d'années après emporté à Rome par un légat pontifical qui le remplaça par une copie. On y admirait une imitation heureuse du bon style de Raphaël, quant au dessin, avec une recherche de vigueurs plus grandes dans le coloris. Son chef-d'œuvre en ce genre est l'*Adoration*, qui se voit encore dans l'église de San Francesco. Au dire de Baruffaldi, qui regrettait de ne pouvoir pénétrer dans les couvents de femmes de Ferrare, c'est dans ces lieux inaccessibles que Benvenuto, admis par un privilége exceptionnel, peignit ses œuvres les plus précieuses. Malheureusement les ouvrages de ce peintre ont été le plus souvent attribués, soit à son homonyme Benvenuto Tisio da Garofalo, soit à Bagnacavallo, avec lesquels il a en effet plus d'un point de contact. L'Ortolano mourut à Ferrare vers 1525, et fut enterré dans l'église Santa Maria del Vado.

FERRARE. — Dans l'ÉGLISE SAN FRANCESCO, on peut voir la *Sainte Famille en adoration* dont nous avons parlé, et à la PINACOTHÈQUE une *Annonciation* et une *Nativité*.

MILAN. — MUSÉE BRÉRA, n° 232. *La Madonne allaitant l'Enfant Jésus*. H. 0. 65: L. 0. 50.

LONDRES. — NATIONAL GALLERY. N° 669. *S. Sebastien, S. Roch, S. Démétrius*. S. Sébastien est au centre du tableau, lié à un arbre et percé de flèches ; à terre, une arbalète. A droite, S. Roch en pèlerin ; à gauche, S. Démétrius cuirassé. Au fond un passage avec des cavaliers près d'un village à gauche, et dans l'éloignement une ville fortifiée. Figures de grandeur naturelle. Ce tableau, cité par Baruffaldi et par Lanzi comme l'un des chefs-d'œuvre de l'Ortolano, était autrefois sur le maître-autel de l'église de Bondeno, près de Ferrare. Il passa des mains de M. Ubaldo Sgherbi entre celles de M. Alex. Barker, qui le vendit à la National Gallery en 1861.

DRESDE. — GALERIE ROYALE. N° 147. *La Vierge avec l'Enfant Jésus présentant l'anneau à sainte Catherine*. Daté : MDXXXVII (?). Tableau longtemps attribué à Garofalo. Acheté à Modène.

GIROLAMO DA CARPI

NÉ EN 1501, MORT EN 1556.

Girolamo da Carpi, qu'il serait plus exact d'appeler de' Carpi, puisque Carpi est un nom de famille et

non de pays, naquit à Ferrare en 1501. Il reçut sa première instruction de son père, peintre en décors, qui tenait boutique de bahuts, banquettes, cadres et autres objets semblables, et passa de là dans l'atelier du Garofalo. L'enfant y fit de rapides progrès, qui décidèrent son père à le reprendre près de lui pour s'en servir comme aide dans ses grossiers travaux. Cette décision ne faisait pas le compte de Girolamo, dont l'ambition se tournait déjà vers un but plus élevé; aussi ne tarda-t-il pas à s'échapper de la maison paternelle, pour s'en aller chercher fortune à Bologne. Là, il eut le bonheur de trouver en arrivant quelques portraits à faire pour des gentilshommes qui le prirent en affection; on lui procura des travaux lucratifs qui lui permirent bientôt de servir beaucoup mieux son père de loin, par des envois d'argent, qu'il n'eût fait de près en partageant son travail. La vue d'un tableau de Corrége, exposé à Bologne dans le palais Ercolani, le remplit d'enthousiasme pour ce maître inconnu et lui donna le plus violent désir d'aller étudier ses autres ouvrages. Aussi le voyons-nous bientôt arriver à Modène, où il tomba en extase devant le *Mariage mystique*, que possède aujourd'hui le musée du Louvre et qui se trouvait alors chez un médecin ami du Corrége, le docteur Francesco Grillenzoni. Il obtint du propriétaire la permission de copier ce chef-d'œuvre; il copia également dans la même ville le *Saint Pierre martyr* et la *Vierge en gloire*, qui sont passés tous deux depuis au musée de Dresde. Ces études corrégiennes transformèrent complétement sa manière, qui devint alors plus souple et plus gracieuse, surtout lorsqu'il eut fait aussi une assez longue station à Parme devant les peintures murales du maître. Vasari qui donne ces détails dit les tenir de Girolamo lui-même, qui avouait devoir tout ce qu'il savait à l'étude exclusive des tableaux du Corrége et de l'unique ouvrage de Raphaël que possédait Bologne, la *Sainte Cécile*. Aussi Girolamo regrettait-il vivement d'avoir passé toutes les années de sa jeunesse à Ferrare et à Bologne sans connaître Rome et Florence; mais son biographe ajoute que, si le peintre avait en effet perdu beaucoup de temps, la faute n'en avait été qu'à lui-même, qui s'était toujours trop adonné à la galanterie et perdait à jouer du luth des journées entières.

Quoi qu'il en soit, une fois réinstallé à Bologne, Girolamo se mit à faire des portraits plus que jamais, entre autres celui d'Onofrio Bartolini, étudiant florentin, qui devint plus tard archevêque de Pise. En même temps il se lia avec un peintre également florentin, Biagio Pupini ou dalle Lane, praticien expéditif et sans scrupules; celui-ci l'engagea à contracter avec lui une association pour exécuter de grandes peintures décoratives dans la sacristie du monastère de San Michele in Bosco. En effet, ils y peignirent ensemble, d'après la composition de Raphaël, une *Transfiguration* et un certain nombre d'autres figures ouvertement empruntées à tel ou tel maître; mais Girolamo, dégoûté d'une pareille besogne, ne tarda pas à rompre un contrat tout à son désavantage, et, reprenant sa liberté en même temps que ses études, commença à travailler seul; il fit alors pour l'église San Salvadore un tableau représentant le *Mariage mystique*, qui établit sa réputation comme peintre religieux. La mort de son père le rappela à Ferrare, où il s'établit et se maria presque aussitôt. Chargé bientôt d'une nombreuse famille, il dut déployer une activité à laquelle il n'était pas habitué. Parmi les nombreux travaux qu'il exécuta, Vasari cite, comme les meilleurs qu'il put voir, les *Quatre Évangélistes* dans l'église San Francesco de Ferrare; à Rovigo, une *Apparition du Saint-Esprit*, œuvre louable pour la composition et la beauté des têtes; à Bologne, dans l'église San Martino, les *Trois Mages*. Comme son maître Garofalo, il décora en outre, à Ferrare, la façade extérieure de plusieurs maisons ou palais. Il ne réussissait pas moins dans les sujets profanes que dans les sujets sacrés; le roi de France François I[er] lui acheta en 1540 une *Vénus couchée*, que Vasari vit avant son départ pour Paris et qu'il affirme avoir été très-belle. A ses talents de peintre, il joignait, en outre, une telle habileté comme architecte que le cardinal Hippolyte d'Este, ayant acheté à Rome une propriété importante sur le Monte Cavallo, voulut emmener avec lui Girolamo non-seulement pour qu'il achevât les constructions commencées, mais encore pour qu'il dessinât l'arrangement général des jardins. Girolamo se tira de cette besogne à la satisfaction entière de son patron, qui le fit entrer au service du pape Jules III, comme architecte du palais du Belvédère, avec logement et pension; mais le vieil artiste, fort indépendant d'humeur et de manières, ne garda pas longtemps une place où il était exposé à la fois aux caprices d'un maître ignorant et aux tracasseries de confrères envieux. Plus amoureux de son repos que des honneurs, il rentra d'abord dans le palais

hospitalier de Monte-Cavallo, puis se décida à retourner à Ferrare au milieu de sa famille. L'incendie du palais ducal, le 1er février 1554, lui fournit une nouvelle occasion de montrer sa science d'architecte. La restauration de ce monument fut son dernier ouvrage ; il mourut en 1556, à l'âge de cinquante ans, laissant deux filles et trois fils. « Girolamo, dit Vasari, fut un homme enjoué, très-agréable et plaisant en société ; un peu lent et prenant ses aises en travaillant, il fut de stature moyenne, et prit plaisir à la musique et aux galanteries plus peut-être qu'il ne convient. » Il fut enterré dans l'église degli Angeli, à côté de sa femme.

Ferrare. — On voit encore dans l'Eglise de San Paolo le tableau de maître-autel *S. Jérôme dans le désert*, dont parle Vasari. — La Pinacothèque a recueilli un *Miracle de S. Antoine de Padoue*.

Florence. — Musée des Uffizii. N° 1055. *Marthe et Marie aux pieds de Jésus-Christ.* — Musée Pitti. N° 36. *Portrait de l'archevêque Bartolini Salimbeni.* H. 0.89 ; L. 0.72. C'est le portrait dont parle Vasari et que nous avons cité plus haut. — N° 115. *Jésus mort.* H. 0 76; L. 0.55. — N° 385. *La Prière dans le jardin.*

Dresde. — Galerie royale. N° 161. *Vénus et l'Amour.* Ils sont debout sur une coquille et traînés par deux cygnes.

SEBASTIANO FILIPPI dit IL BASTIANINO

né en 1532, mort en 1602.

L'école de Ferrare, guidée par le Garofalo et Girolamo de'Carpi, semblait destinée à suivre toujours les traces de Raphaël et de Corrége, lorsqu'un Ferrarais, élève de Michel-Ange, vint brusquement changer le cours des choses et exciter, dans son pays, un goût pour le style grandiose et les compositions théâtrales qui jusqu'alors y était inconnu. Sebastiano Filippi, plus connu sous son diminutif de Bastianino ou son surnom de *Gratella* (Gril), sobriquet qu'il dut à son habitude de mettre au carreau, *au gril*, tous ses dessins, appartenait à une famille de peintres. Son père, Camillo, jouissait d'une certaine réputation et avait laissé, dans l'église de Santa Maria del Vado, une *Annonciation* dans laquelle on trouvait déjà des aspirations très-marquées vers une manière plus austère et plus majestueuse que la manière en vogue. On peut croire par conséquent que ce fut sur l'ordre de son père, et non malgré lui et en lui volant de l'argent, comme le raconte Baruffaldi, que le jeune Bastianino se rendit à Rome pour se mettre entre les mains de Michel-Ange, dont il devint bientôt l'un des élèves les plus assidus et les plus affectionnés. Le médecin de Paul III était alors un Ferrarais, Jacopo Bonacossi, qui prit le jeune homme sous sa protection et lui procura des travaux qui lui permirent de rester à Rome sept années entières; mais ce fut sur son conseil qu'affaibli par plusieurs attaques successives des fièvres, il se décida aussi à retourner demander la santé à l'air natal. Dès qu'il put reprendre le pinceau, il se mit à aider son père Camillo dans les nombreux travaux dont il avait reçu commande; c'est ainsi qu'ils firent ensemble, pour l'église San Paolo, une *Purification* dans la chapelle Brusantini et une *Annonciation* dans la chapelle Crispi. Le talent que Bastianino montra dans l'exécution de ce dernier ouvrage lui conquit la faveur d'Orlando Crispi, qui l'avait payé et qui voulut sur-le-champ avoir de la même main une *Vénus* pour son salon et un tableau sacré pour sa chambre à coucher. Dès lors, l'imitateur de Michel-Ange fut le peintre à la mode dans Ferrare et les commissions affluèrent si bien de toutes parts que, malgré sa prodigieuse habileté, il ne livrait la plupart du temps à ses clients que des ébauches fort négligées. En 1577, il s'engagea par contrat, avec la fabrique de la cathédrale, à entreprendre et à achever en trois ans la décoration de l'abside qui devait représenter le *Jugement dernier;* mais cette fois il avait trop présumé de ses forces, car il ne lui fallut pas moins de sept années pour mener à fin ce gigantesque travail, qui est resté son chef-d'œuvre.

« Cet ouvrage, dit Lanzi, se rapproche tellement de Michel-Ange que toute l'école florentine n'a rien à lui opposer. On y admire un beau dessin, une grande variété dans les figures, une excellente disposition des groupes, beaucoup de clarté dans l'ordonnance, avec des repos heureux pour l'œil. C'est une chose incroyable que, dans un sujet traité déjà par Buonarotti, le peintre ferrarais ait pu sembler si grand et si original. On voit bien que c'était un de ces imitateurs intelligents qui ne copient pas les figures de leur modèle, mais qui s'inspirent surtout de leur génie et se pénètrent de leur esprit. » Comme Dante et comme Michel-Ange,

et l'on peut dire comme tous les auteurs de *Jugement dernier*, Bastianino profita de l'occasion pour donner satisfaction à ses affections et à ses haines, en plaçant ses amis au nombre des élus et ses ennemis au milieu des réprouvés. Parmi ceux-ci se trouve, paraît-il, le portrait fort ressemblant d'une jeune veuve qu'il avait dû épouser et qui lui fut infidèle; au-dessus d'elle triomphe, parmi les saintes, jetant un regard de triomphe sur sa rivale vaincue, celle qui la remplaça dans le cœur du peintre et devint sa femme. Cette peinture, que Baruffaldi et les autres historiens locaux n'hésitaient pas à déclarer supérieure à la fresque de la Sixtine, a subi de telles altérations qu'il est bien difficile de connaître aujourd'hui dans quelle mesure se pouvait tromper leur orgueil municipal. Déjà au XVIIIe siècle Barotti déclarait que ces figures qu'il avait connues autrefois « de chair vive, » paraissaient être « en bois ». Il reste heureusement d'autres preuves des qualités de Bastianino, comme dessinateur et comme coloriste; mais, de son temps déjà, on lui reprochait de faire noir, de donner à ses chairs un ton uniforme et bronzé, et, en général, de noyer ses compositions dans une sorte de vapeur sombre qui devait peu à peu les rendre invisibles.

Les tableaux que Bastianino peignit pour les églises et les palais de Ferrare sont innombrables. Scarsella seul, parmi ses compatriotes, fut plus fécond que lui et occupe plus de place dans les guides de Ferrare. En général, ces ouvrages, qui portent fortement l'empreinte de l'imitation de Michel-Ange, contiennent de très-beaux morceaux d'un jet vigoureux et d'une tournure puissante; mais il en est très-peu qui soient vraiment achevés. Surchargé de commandes, Bastianino paraît en outre avoir été d'un tempérament impétueux et d'une nature impatiente, qui ne lui permettaient pas de rester longtemps sur le même travail. Ses tableaux les plus soignés sont ses tableaux de chevalet, qu'on trouve dans quelques galeries. Il mourut à Ferrare, le 26 août 1602, et fut enterré, à Santa Maria del Vado, dans le tombeau de sa famille.

Bastianino employa souvent comme collaborateur dans ses peintures décoratives son frère cadet Césare Filippi, qui passait pour un excellent ornemaniste, mais qui lui survécut seulement quelques années et mourut très-jeune encore d'une maladie de poitrine.

FERRARE. — Le fameux *Jugement dernier* dont il est parlé ci-dessus se voit encore à la CATHÉDRALE, dans la voûte du chœur, mais fort altéré par les dégradations de toute espèce que le temps et peut-être les restaurateurs lui ont fait subir. — L'église du CAMPO SANTO possède aussi un *S. Christophe* de Bastianino, et la PINACOTHÈQUE une *Vierge*, *Ste Lucie*, et *S. Mathieu*.

SIGISMONDO SCARSELLA DIT MONDINO

NÉ EN 1530, MORT EN 1614.

Le nom de Mondino, sous lequel ce peintre est connu, n'est que le diminutif de Sigismondo. Sa famille le destinait aux lettres, mais, devant la résistance du jeune homme dont la vocation s'était révélée de bonne heure, elle se décida à lui donner libre carrière. Son père le conduisit lui-même à Venise, où Paul Véronèse était alors dans toute sa gloire, et, grâce à de puissantes recommandations, obtint du grand décorateur que Mondino fût amicalement accueilli dans son atelier. En même temps le jeune peintre se liait dans la maison qu'il habitait avec un architecte du nom de Parolini, qui lui enseignait son métier, en sorte que, lorsqu'il revint à Ferrare quelques années après, il s'y trouvait déjà précédé par une réputation de fresquiste habile. Il paraît avoir travaillé beaucoup, tant à Ferrare que dans les villes environnantes, mais la plupart de ses œuvres ont péri, et beaucoup d'autres ont été sans doute attribuées à son fils. « C'est, dit Lanzi, un habile praticien dans la manière de Veronèse, mais qui ne suit le grand maître que de loin. »

IPPOLITO SCARSELLA DIT LE SCARSELLINO

NÉ EN 1551, MORT EN 1621.

Ippolito Scarsella ou Scarsellino, fils du précédent, a disséminé, dit Lanzi, plus de tableaux à lui seul dans les églises de Ferrare que tous ses compatriotes ensemble. Après avoir reçu les premières leçons de son père,

il alla passer deux ans à Bologne; de là il se rendit à Venise, où il étudia les meilleurs maîtres du pays et surtout le Veronèse. Cependant, quoiqu'on l'appelle souvent « le Veronèse de Ferrare, » il ne se rattache pas d'une façon exclusive à ce maître, dont il n'est pas le pâle imitateur, comme Sigismondo. Avec beaucoup de goût, d'imagination, de verve, il mêla, dans des proportions qui varièrent avec les périodes de sa vie, la tradition ferraraise et la tradition vénitienne, et donna ainsi à sa peinture un caractère vraiment original. Peut-être fut-il resté un simple satellite de Veronèse si son père ne l'avait, malgré lui, arraché à Venise, à la suite d'une maladie, due aux excès d'une vie fort dissipée, qui faillit emporter le jeune homme. Mais, une fois rentré dans sa ville natale, Scarsellino se mit ardemment au travail, et, riche des études qu'il avait faites pendant une absence de cinq années, il se fit bientôt connaître à la fois par de grandes compositions et de petits tableaux dont la grâce aimable et délicate ravit sur-le-champ les amateurs. Le vieux Mondino, glorieux de la supériorité de son fils, lui confia le soin d'achever la plupart des ouvrages qui lui étaient commandés, et bientôt sa réputation s'étendit jusqu'à Modène, Mantoue et Bologne, d'où lui vinrent tant de demandes qu'il n'y pouvait suffire et gagna en quelques années une fortune considérable. Parmi les œuvres que Scarsellino fit du vivant de son père et qui par conséquent peuvent être dues à leur collaboration, Baruffaldi cite une belle *Nativité de la Vierge* dans l'église paroissiale de Cento et l'*Archange S. Michel* dans une autre église de la même ville. A Ferrare, les églises de San Tommaso, des Convertite, de San Gugliemo, de San Paolo, reçurent également des décorations de leurs mains. Dans ce dernier monument, ce fut Scarsellino seul qui, par contrat en date du 13 juillet 1595, se chargea de peindre la coupole, moyennant une somme de 285 écus et 76 sous, et d'une certaine quantité de vin et de blé. En 1598, lorsque la principauté de Ferrare retourna par dévolution au Saint-Siége, Scarsellino, chargé de préparer l'entrée solennelle du pape Clément VIII, fit les dessins et peintures pour tous les arcs de triomphe qui furent dressés à cette occasion. Même besogne lui fut réservée lors de l'entrée de Marguerite d'Autriche, reine d'Espagne, et il déploya dans toutes ces circonstances une telle fertilité d'invention, une telle promptitude et une telle habileté d'exécution que sa renommée s'en accrut encore et lui attira de toutes parts de nouvelles commandes.

La mort presque simultanée de son père et de son grand-père mit sur les bras de Scarsellino, déjà père de cinq enfants, deux frères dissipateurs, une sœur à marier et deux neveux en bas âge. Les soucis qu'entraîna pour lui cet accroissement imprévu de famille, mirent un temps d'arrêt à son incessante fécondité. Baruffaldi, son biographe, se lamente avec la naïveté emphatique qui lui est habituelle sur la situation du malheureux peintre, subitement accablé de tant d'embarras domestiques. Mais, ajoute-t-il gravement, « la bonne fortune de Scarsellino voulut que son frère Bartolomeo fût bientôt tué d'un coup d'épée inattendu. » D'une autre part, il fit faire bien vite un mariage honorable à Claudia, sa sœur. Son autre frère, Girolamo, mourut aussi. Quant à ses enfants, une de ses filles, Béatrix, décéda en bas âge; l'un de ses fils, Giovanni, tomba dans un caveau sépulcral de l'église de S. Giacomo en y regardant descendre le cercueil d'un de ses camarades et périt des suites de l'accident; l'autre, qui, presque aveugle, ne pouvait être un aide pour sa famille, s'en alla également de vie à trépas « et quand Dieu le prit, Ippolito protesta qu'il en avait éprouvé plus de consolation que de douleur. » Il ne restait donc plus à la charge du peintre, autrefois trop riche en famille, que deux filles, embarrassantes encore à cause de leur beauté qui, attirant fort les amoureux autour du logis, obligeait le père à une garde assidue. « Ippolito, dit toujours l'étonnant Baruffaldi, Ippolito, en homme résolu qu'il était, en homme qui ne se confond pas avec la foule, dégoûté jusqu'à la nausée d'une pareille sujétion qui le tenait à toute heure sur le qui-vive, ayant obtenu les autorisations nécessaires, fit enfermer subitement ses deux filles dans le monastère du *Corpus Domini*. Et Dieu, pour récompenser cette bonne résolution du père, toucha si bien leur cœur, à toutes deux, qu'en peu de temps, ayant goûté la vie religieuse, elles prirent l'habit dans ce monastère. Et ainsi débarrassé de toute entrave, le vaillant Ippolito ne songea plus qu'à exécuter tranquillement les travaux qui lui étaient commandés par beaucoup de ses concitoyens! »

On conçoit qu'un homme si prompt à se consoler, si habile à se dépêtrer, ait été un producteur si fertile que ledit Baruffaldi lui-même ait reculé devant la pensée d'énumérer toutes ses œuvres. Les amis commen-

çaient même à craindre pour sa santé fort compromise par un travail opiniâtre, lorsqu'un nouveau deuil lui survint fort à propos ; il perdit sa femme, et, pour se consoler de sa perte, il alla rejoindre à Venise les amis de sa jeunesse. Quand il revint à Ferrare, quelques mois après, il ouvrit un atelier d'élèves, qui fut aussitôt très-fréquenté. C'est à cette époque qu'il peignit la fausse coupole de San Spirito, qu'il fit pour l'église de S. Giovanni Battista une *Décollation de S. Jean* et divers tableaux pour les Capucines, pour la Chartreuse, pour les églises de San Giobbé, de San Andrea, de San Domenico, de San Benedetto. Dans ce dernier couvent, Scarsellino resta caché vingt-six mois pour échapper à une condamnation capitale prononcée contre lui « à cause d'une calomnie répandue contre lui par un certain peintre vénitien qui travaillait à Ferrare. » Baruffaldi ne nous dit pas quelle était cette calomnie ; en tout cas, « le *bon* Scarsella, bien vu de l'abbé et des moines, qui le mirent en sûreté, fut traité splendidement dans le monastère pendant tout le temps qu'il y demeura, et l'abbé profita de l'occasion pour bien orner ses autels et son monastère. » On ne doit donc pas s'étonner de trouver à San Benedetto des ouvrages de sa main en tel nombre qu'ils y forment « une école entière pour les peintres, dans la fleur de sa meilleure manière. » Lorsque son innocence eut été reconnue, après un nouveau jugement, et qu'il put sortir de son refuge, Scarsellino se trouva plus que jamais en vogue ; le cardinal Bevilacqua voulut avoir sur-le-champ, pour son église des Capucins, un *Retour de la sainte Famille à Bethléem* et diverses peintures murales ; l'évêque de Ferrare, Mgr Giovanni Fontana, lui commanda pour son maître-autel une *Vierge en gloire* accompagnée de S. Ambroise et de S. Geminiano qui devait être son propre portrait ; l'archiconfraternité de la Mort lui acheta une *Mort de la Vierge*, dans laquelle le peintre se plaça cette fois lui-même parmi les assistants, à côté de son ami Paolo Zerbinato, archevêque de la cathédrale, et le fameux oratoire della Concezione ou della Scala fut bientôt décoré de trois de ses tableaux les plus importants par leur dimension et les meilleurs par leurs qualités d'exécution, une *Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres*, une *Annonciation* et une *Adoration des Mages*. Ses grands succès dans la peinture religieuse n'empêchaient pas d'ailleurs l'habile praticien de réussir dans l'art profane ; la plupart des palais de Ferrare, entre autres le palais Ducal et les palais Bevilacqua, Crispi, Varani, Canonici lui durent des décorations de murailles ou de plafonds dont les sujets étaient presque toujours empruntés à la mythologie païenne ; il paraît même qu'il poussa quelquefois les choses un peu loin dans ce genre, car Baruffaldi, l'infatigable nomenclateur de cet infatigable peintre, déclare qu'il ne se soucie pas de mentionner ceux de ses tableaux qui contiennent « des choses déshonnêtes et de mauvaises mœurs, » quoiqu'il sache que beaucoup de gens en possèdent et les montrent avec ostentation.

Ippolito Scarsella mourut subitement, le 23 octobre 1621, à Ferrare, dans la boutique d'un barbier, sur la grande place, pendant qu'on lui faisait la barbe. Il fut enterré avec pompe dans l'église de Santa Maria di Bocca par les soins de sa seconde femme, qu'il avait épousée à Venise. « C'était, dit son biographe, un homme plutôt petit que grand, gras et corpulent, d'aspect joyeux et de langage facétieux, tenant toujours en joie les sociétés où il se trouvait. La louange lui plaisait outre mesure, et il était ravi lorsqu'il se voyait honoré de titres pompeux. » Le meilleur de ses élèves fut Camillo Ricci.

FERRARE. — Une grande partie des ouvrages dont il est parlé ci-dessus se trouvent encore dans les églises pour lesquelles ils furent faits. Parmi les plus remarquables, nous nous contenterons de citer : à SAN BENEDETTO, un *Martyre de Ste Catherine* et une *Assomption*; dans l'église du CAMPO SANTO un *Episode la vie de S. Bruno*; aux CAPPUCCINI la *Vierge sur un trône*; à SAN FRANCESCO, la *Fuite en Egypte*; à SAN PAOLO, la *Descente de l'Esprit-Saint* et la *Nativité*; enfin une *Cène* dans la PINACOTHÈQUE.

ROME. — La GALERIE DU VATICAN possède cinq tableaux de Scarsellino : le *Voyage en Egypte*, la *Chute de S. Paul*, *Jésus foudroyant les vices*, et deux *Saintes Familles*. — On trouve aussi quelques-unes de ses œuvres dans la GALERIE COLONNA et la GALERIE BORGHÈSE.

FLORENCE. — GALERIE PITTI. N° 304. *La Naissance d'un enfant noble*. H. 0.75 ; L. 0.95. Dans une salle magnifique, une femme en couches est sur son lit, entourée de plusieurs dames. Au milieu, des servantes lavent le nouveau-né dans un bassin d'or ; l'une d'elles tient un linge pour l'essuyer, tandis que deux enfants badinent à leur côté et que deux autres jouent avec un chien. — MUSÉE DES UFFIZII. N° 1036. Une *Sainte Famille*. — N° 1046. *Le Jugement de Paris*, gravé par Batelli et Paris.

MILAN. — MUSÉE BRÉRA. N° 415. *Les Docteurs de l'Eglise réunis en concile*. Quelques-uns d'entre eux se tournent vers la Vierge, qui paraît au milieu des nuages dans une gloire d'anges. H. 3.59 ; L. 1.56. Tableau provenant de l'église de San Bernardino (religieuses de l'ordre de Saint-François), à Ferrare.

DRESDE. — GALERIE ROYALE. N° 170. *Fuite en Egypte*. —

N° 171. *La Vierge regarde l'Enfant Jésus* qui aide S. Joseph dans son travail. Ces deux tableaux proviennent de la collection Branchetta à Bologne. — N° 172. *La Vierge avec l'Enfant Jésus.* Ste Catherine lui présente une palme. S. Charles Borromée est à genoux devant eux. — N° 173. *La Vierge avec l'Enfant Jésus* sur ses genoux. A côté, Ste Claire, S. François, Ste Catherine de Sienne. Autrefois dans la collection Ghislieri à Bologne.

CAMILLO RICCI

NÉ EN 1580, MORT EN 1618.

Des quatre élèves favoris d'Ippolito Scarsellino dont l'histoire de l'art a gardé le souvenir, Zaccaria Musi, Tommaso Chierici, Lodovico Lana, Camillo Ricci, tous Ferrarais, ce dernier se fût seul peut-être élevé au-dessus de son maître, si la mort ne l'avait surpris dans la force de l'âge et du talent. Le Scarsellino, qui l'estimait beaucoup et qui regrettait, disait-il, de n'être pas né après lui pour recevoir ses leçons, l'associa à presque tous ses grands travaux, et le forma si bien dans sa manière que les plus habiles s'y trompent et peuvent confondre leurs ouvrages. Néanmoins, quelque ressemblance qu'il y ait entre le style du maître et celui de l'élève, pour la grâce et le charme, il est juste de dire que le coloris de Camillo Ricci est plus égal et comme plus reposé, mais que sa touche est moins hardie et moins franche, que ses draperies sont d'un je! plus timide avec des plis moins naturels et moins larges. L'abondance de son talent souple et varié se manifeste surtout dans les peintures du plafond de S. Niccolo, où il représenta, dans quatre-vingts compartiments, autant d'épisodes de la vie du saint. Bien qu'il ait eu peu de temps pour travailler en son nom, il a cependant laissé à Ferrare un certain nombre d'ouvrages authentiques, qui lui assurent une place estimable dans la hiérarchie des peintres locaux. Baruffaldi cite, entre autres, à la cathédrale un *Saint Laurent* et une *Sainte Marguerite;* à S. Biagio le *Martyre du Saint;* à S. Benedetto une *Résurrection du Christ;* à S. Domenico un *Saint Luc;* à S. Giuliano la vie héroïque et les *Actes de S. Eligio,* et un certain nombre d'autres tableaux qui ont disparu des endroits où ils étaient placés, sans qu'on sache ce qu'ils sont devenus. Il travailla aussi pour des églises ou des palais, dans les environs de Ferrare, à Finale, à Zenzalino, à Baura, à Porto Maggiore. La famille Trotti, à Ferrare, posséda longtemps beaucoup d'ouvrages de Ricci, qui lui avaient été directement achetés ou commandés, entre autres le portrait du peintre lui-même, de grandeur naturelle, représenté sous la figure d'un beau génie nu, assis, sa palette et ses pinceaux en main, au milieu d'instruments de musique, de mathématiques, d'ustensiles d'architecte et de sculpteur. Ricci était en effet un esprit très-ouvert et quasi universel; il s'occupait beaucoup de sciences exactes. Malheureusement une grave maladie de poitrine le mit à trente-trois ans à deux doigts de la mort, et, s'il put à force de soins prolonger sa vie pendant cinq ans encore, il dut renoncer dès ce moment à toute espèce de travail. Il mourut en 1518 et fut enterré dans l'église della Rosa.

GIUSEPPE MAZZUOLI DIT IL BASTARUOLO

MORT VERS 1589.

Giuseppe Mazzuoli, le contemporain et le rival de Bastianino et de Scarsellino, n'est guère connu que sous son surnom de *Bastaruolo*, le *vendeur de blé*, qu'il doit au métier qu'exerçait son père. C'est un peintre habile, élégant, soigneux, qui reçut probablement des leçons de Francesco Surchi, dit Dielai, élève lui-même et collaborateur habituel des frères Dossi, et c'est lui qui fut chargé de terminer les peintures du plafond de l'église del Gesù après la mort de son maître. Lanzi remarque que Mazzuoli n'avait pas pour la perspective la même habileté que pour le reste. Ses figures, trop grandes ou trop petites, n'étaient pas toujours à leur place, et ce défaut nuisit beaucoup à ses succès. Il était d'ailleurs très-timide, très-consciencieux, très-lent au travail; aussi était-il un objet de railleries pour ses confrères généralement peu scrupuleux et fort expéditifs, qui lui donnaient volontiers la réputation d'un esprit borné. Son talent est toutefois réel et assez original, surtout dans la seconde période de sa vie, lorsqu'il donna plus de grandeur et de fermeté à son

dessin, plus de charme et de variété à sa couleur. S'il doit beaucoup aux Dossi pour le fonds général de ses conceptions, il n'est pas exempt non plus d'une certaine imitation de l'école parmesane dans sa recherche des effets de clair-obscur et de l'expression tendre des visages. C'est d'ailleurs, comme la plupart de ses compatriotes, un artiste éclectique, et on pourrait aussi montrer, dans ses tableaux, telle vivacité et telle harmonie de couleurs qui révèle l'influence des grands Vénitiens. Lanzi signale, comme des chefs-d'œuvre, deux compositions placées dans l'église del Gesù, une *Annonciation* et un *Crucifiement;* dans l'église des Capucins une *Ascension,* commandée par une princesse de la maison d'Este qui est une œuvre très-grandiose, *grandiosissima opera;* et dans la maison des orphelines de Santa Barbara, un tableau de la *Sainte entourée de petites filles,* qui est, dit-il, belle outre mesure, *vaga oltremodo.* Le Bastaruolo, vieux et infirme, mourut noyé dans le fleuve où il allait chaque jour prendre des bains, emporté par les eaux au moment où le domestique, chargé de le garder, avait le dos tourné. Il fut enterré avec pompe à San Andrea.

Ferrare. — Des nombreuses peintures que le Bastaruolo fit dans les églises de cette ville, on n'y retrouve guère aujourd'hui que la *Santa Barbara* dont il a été parlé ci-dessus, dans l'église Sta Maria della Rosa; l'*Annonciation* et le *Crucifiement,* dans l'église del Gesu; un tableau de maître-autel, la *Vierge en gloire avec les saints Bonaventure, Jean-Baptiste, Sébastien,* dans l'église San Francesco; la *Déposition de Croix,* dans celle du Campo Santo. Enfin, les compositions religieuses qui avaient été faites par le peintre pour l'église del Gesù ornent aujourd'hui la frise de la grande salle d'entrée à la Pinacothèque.

Florence. — La galerie des Uffizii possède, dans sa collection spéciale des portraits de peintres, le portrait de Bastaruolo peint par lui-même.

DOMENICO MONA

né en 1550, mort en 1602.

Domenico Mona, ou Monio ou Moni ou Monna, car rien n'est plus incertain que son nom, eut une existence des plus singulières et des plus agitées. Tour à tour moine, médecin, jurisconsulte, il finit par s'arrêter au métier de la peinture et y apporta, avec une rare habileté de main, des qualités tout à fait originales d'imagination et d'érudition. Élève de Bastaruolo, il ne resta pas longtemps sous la tutelle de son maître et exposa vite des œuvres de sa main à son propre compte. Cette insuffisance d'études premières et techniques devait se trahir toujours dans les œuvres de Mona, quelque effort qu'il pût faire plus tard pour rattraper le temps perdu et se corriger de ses défauts les plus apparents. Aussi ses ouvrages sont-ils fort inégaux. Les deux *Nativités* qu'il fit pour Sta Maria del Vado, montrent chez lui, dans des proportions très-agréables, le goût florentin mêlé au goût vénitien. Son chef-d'œuvre, au jugement de Lanzi, serait sa *Déposition* peinte pour la sacristie de la cathédrale. Ses tableaux les plus médiocres (et quelques-uns le sont jusqu'au mauvais) étonnent pourtant et plaisent presque toujours par une certaine hardiesse d'ensemble qui indique un esprit puissant et ouvert. Son coloris est factice, mais d'une vivacité fort plaisante. Il paraît qu'il laissa des œuvres si inférieures que son élève Jacopo Bambini en eut honte pour lui et les retoucha par piété pour la mémoire de son maître. La fin de la vie de Mona fut aussi troublée que son commencement; d'humeur fantasque et violente, dans un des accès de folie qui précédèrent l'accès final qui l'emporta, il tua un personnage de la cour du cardinal Aldobrandino et fut, à la suite de ce meurtre, exilé de l'état de Ferrare. Il se réfugia à Modène, puis à Parme; c'est là qu'il mourut probablement à l'âge de cinquante-deux ans. Ses meilleurs élèves furent Jacopo Bambini et Giulio Cromer, dit le Croma.

Ferrare. — La Cathédrale conserve encore trois peintures importantes de Domenico Mona : une *Déposition,* une *Résurrection,* une *Ascension.* — La galerie Costabili possédait, il y a quelques années encore, une *Ascension de Jésus-Christ,* une *Déposition de Croix,* une *Cène,* une *Vierge en gloire avec Ste Barbe et S. François.*

CARLO BONONI

né en 1569, mort en 1632.

Carlo Bononi est, à Ferrare, le plus grand nom de la période académique qui suivit la décadence des

grandes écoles, et qui là, comme dans presque toute l'Italie, subit l'influence des Carraches. Né d'une famille aisée, il reçut une éducation soignée et entra de bonne heure dans l'atelier de Giuseppe Mazzuoli, dit le Bastarnolo, dont il a été parlé ci-dessus. En 1589, quand mourut son maître, le jeune homme, se sentant de force à travailler seul, rechercha quelques commandes de petits tableaux. La première qui lui fut faite était celle d'un *ex-voto* pour l'église de la Trinità, dans laquelle il devait représenter le donataire et sa femme aux pieds de la Vierge; Bononi, accoutumé à faire des études de clair-obscur d'après les plâtres ou les modèles vivants, et tout préoccupé de la recherche des effets lumineux, plaça les deux têtes de telle façon qu'elles étaient violemment éclairées d'un côté, tandis que l'autre partie était dans l'ombre. La dame, peu sensible aux beaux effets pittoresques, s'emporta violemment, déclara que le peintre s'était moqué d'elle en lui noircissant la moitié du visage, et refusa tout net de le payer. L'affaire fut portée à Bologne devant un tribunal de peintres, présidé par Guido Reni, qui déclara naturellement que Bononi n'avait fait qu'exercer son droit, et lui fit payer ce qui lui était dû; ce jugement eut pour conséquence d'attirer sur lui l'attention des amateurs en même temps que l'intérêt de ses confrères. Les commandes lui arrivèrent alors de toutes parts; Baruffaldi cite un grand nombre de tableaux qu'il fit, dès cette époque, soit pour des établissements religieux, soit pour des particuliers de Ferrare. Malgré ce succès, il ne tarda pas à s'aviser lui-même de tout ce qui lui manquait encore pour être un artiste accompli, et, quoiqu'il fût dès lors surchargé d'embarras domestiques, il s'arrangea de façon à aller compléter ses études à Rome. Après deux ans de séjour dans cette ville, où il fréquenta assidûment les académies de modèles vivants qui y étaient installées, il s'arrêta une année encore à Bologne, « jusqu'à ce qu'il se fût mis en possession, dit son biographe, du style et de la couleur des Carraches, ce qui était d'ailleurs conforme aux premiers principes qu'il avait reçus comme aux habitudes qu'il avait déjà prises, et dès lors il ne s'avisa plus de goûter d'autre manière. » En effet, les séjours assez longs que fit encore Bononi à Venise et à Parme paraissent n'avoir eu sur son talent qu'une médiocre influence, nullement comparable à celle qu'il subit de la part des Carraches à Bologne. Il est même arrivé fréquemment que ses ouvrages soient attribués à Lodovico Carracci.

Lanzi remarque, à ce propos, que l'erreur est plus facile à commettre pour les petits tableaux que pour les grandes compositions. Dans les petits tableaux de Bononi la force du dessin, l'expression très-accentuée des têtes, la vigueur des reliefs, la disposition générale de l'ensemble peuvent faire illusion et donner au travail l'apparence d'un travail bolonais. Dans les grandes machines, au contraire, il s'éloigne des Carraches pour se rapprocher des Vénitiens, et pour chercher, comme eux, l'effet de sa composition, non pas dans la disposition savante d'un petit nombre de personnages expressifs, mais bien dans l'emploi hardi de figures très-nombreuses mêlées à des architectures luxueuses et compliquées. Bononi excellait dans l'arrangement de ces grandes scènes décoratives, dont les plus célèbres étaient le *Festin d'Hérode* qu'il fit pour l'église de San Benedetto, les *Noces de Cana* qu'il peignit plusieurs fois, chez les Chartreux, à Sta Maria del Vado et autre part encore, et avant tout le *Souper d'Assuérus* placé dans le réfectoire des Chanoines réguliers de S. Giovanni à Ravenne. « Bononi, dit Lanzi décrivant cette toile avec enthousiasme, ne fit jamais d'autre ouvrage qui plût autant ni à lui-même, ni aux autres. » Le monument le plus riche en peintures de Bononi est Santa Maria del Vado; les parois et les plafonds en sont couverts et montrent, sous tous ses aspects, la variété de son talent. On raconte que lorsque Le Guerchin venait à Ferrare, il ne manquait guère de passer par cette église et d'y contempler ces peintures. Bien que la vanité locale ait mis Bononi sur le même rang que les Carraches, il est juste de reconnaître qu'il y a entre eux et lui presque toujours la différence qui sépare l'imitateur des initiateurs. Toute sa vie fut une longue rivalité avec son compatriote Ippolito Scarsella, qui inclinait beaucoup plus que lui vers Venise et résistait même à l'influence bolonaise; cette émulation était mise à profit par leurs compatriotes, qui se plaisaient à les faire travailler l'un en face de l'autre dans les mêmes monuments. Bononi, très-habile à brosser rapidement et largement de vastes machines, n'était pas moins apte à exécuter avec le plus grand soin les petits tableaux de cabinet; aussi ses ouvrages, dans ce genre, étaient-ils extrêmement recherchés.

Carlo Bononi mourut le 3 septembre 1632. Il eut de nombreux élèves, mais qui ne s'élevèrent guère

au-dessus de la médiocrité. Les plus connus d'entre eux sont Lionello Bononi, son neveu, qui l'aida dans ses travaux durant toute sa vie, et Alfonso Rivarola, surnommé le Chenda, qui fut reconnu, après la mort de Bononi, comme le plus capable de terminer les ouvrages que le maître avait laissés inachevés. Quelques autres, tels que Gio Battisto della Torre et Camillo Berlinghieri, moururent très-jeunes et n'ont laissé qu'un petit nombre d'œuvres incomplètes.

FERRARE. — Des peintures de Bononi se trouvent encore dans presque toutes les églises de cette ville. Le Guide signale entre autres : dans L'ÉGLISE DU CAMPO SANTO un *Saint Bruno*; à SAN DOMENICO *S. Thomas d'Aquin et S. Dominique*; à STA MARIA DEL VADO, la *Visitation*, le *Couronnement de la Vierge*, le *Paradis*, le *Miracle de l'Hostie*, le *Sposalizio* terminé, après la mort du peintre, par Chenda. — A SAN PAOLO les peintures du chœur sont dues en partie à Bononi, en partie à Scarsellino. — La PINACOTHÈQUE possède une de ses nombreuses *Noces de Cana*.

MILAN. — MUSÉE BRÉRA. N° 434. *La Vierge avec l'Enfant Jésus et S. Joseph* sur un haut piédestal. Autour d'eux S. François, S. Charles, Ste Claire, Ste Lucie. Ce tableau provient du couvent des Clarisses à Fabriano.

FLORENCE. — MUSÉE DES UFFIZII. N° 104. *L'Ange délivrant S. Pierre de prison.*

FRANCESCO NASELLI

MORT VERS 1630.

Bien que Francesco Naselli ait reçu sa première instruction dans l'atelier de Bastaruolo, on peut le ranger dans l'école des Carraches, dont il suivit les principes et imita la manière. Il fréquenta de bonne heure à Ferrare une académie pour l'étude du modèle nu qu'il avait contribué à fonder lui-même, car il appartenait à une famille noble et riche; mais il fit aussi plus d'un voyage à Bologne pour y suivre les travaux de l'école des Carraches. Du temps de Lanzi, on voyait encore dans les églises et les collections de Ferrare un certain nombre de copies que Naselli avait faites d'après les chefs-d'œuvre des maîtres bolonais. C'est ainsi qu'il avait reproduit pour l'église S. Giorgio degli Olivetani deux *Miracles de saint Benoît* peints à S. Michele in Bosco, l'un par Lodovico Carracci, l'autre par Guido Reni; et pour la Chartreuse la *Communion de saint Jérôme* d'après Agostino. A la suite de ces patientes études, Naselli aborda avec succès les grandes compositions originales dans lesquelles il déploya une active fertilité d'invention; l'exécution en est large, vive, mouvementée; la peinture est fortement empâtée, disposée par grandes masses, tirant sur le ton bronzé dans les carnations. La *Santa Francesca Romana* au couvent des Olivetani, son *Assomption* à San Francesco, et les nombreuses *Cènes* qu'il fit dans divers réfectoires religieux établirent sa réputation, qui dura longtemps, car Lanzi rapporte qu'en 1772 ses peintures provenant de la Scala furent vendues très-cher, au même prix que celles des Carraches, de Bononi et de Scarsellino. Francesco Naselli eut pour élève son fils Alessandro Naselli, qui fut un artiste des plus médiocres.

COSTANZO CATTANIO

NÉ EN 1602, MORT EN 1665.

Costanzo Cattanio fut, lui aussi, un fidèle imitateur des Bolonais, mais c'est à Guido Reni plus qu'aux autres qu'il s'attacha définitivement. Son talent eût été plus grand et son œuvre plus nombreuse si, comme beaucoup d'artistes de son temps, il n'avait ambitionné la gloire du spadassin en même temps que celle du peintre. « J'ai vu, dit Lanzi, son portrait peint et gravé, et il a toujours l'air menaçant. » C'était à Michel-Ange de Caravage qu'on devait cette mode, prise par les artistes du temps, de ferrailler à tout propos et de menacer le monde par leurs airs féroces. Cattanio paraît avoir été un véritable *bravo;* aussi vécut-il presque toujours exilé, poursuivi de condamnations par contumace, aux gages de grands seigneurs qui lui achetaient ses peintures, mais qu'il se chargeait d'accompagner et de défendre dans leurs expéditions dangereuses. On ne s'étonnera pas que ses tableaux reflètent quelque peu ses mœurs; aussi, en général, y voit-on beaucoup de mines farouches d'aventuriers et de sbires. La sauvagerie des sujets y fait contraste avec la tendre élégance d'une exécution noble et efféminée comme celle de son maître. Cattanio s'inspirait volontiers des gravures

d'Albert Durer et de Lucas de Leyde, où il trouvait des types étranges de casques et d'armures qui souriaient à son imagination batailleuse. Ce soudard avait aussi ses heures de piété, car ses meilleurs tableaux furent des tableaux religieux, un *Saint Antoine* dans l'église de Corlo et une *Cène* dans le réfectoire de S. Silvestro à Ferrare.

Cattanio forma de nombreux élèves, Francesco Fantozzi dit Il Parma, Carlo Dorsati, Camillo Setti, Giuseppe Avanzi, tous d'ailleurs assez médiocres. Un seul d'entre eux acquit une réputation méritée, c'est Giovanni Bonatti, qui, après avoir voyagé dans toute l'Italie, s'était installé à Rome, où il mourut subitement à peine âgé de trente-cinq ans.

Après Cattanio, l'école ferraraise disparaît tout à fait ou se confond de plus en plus avec les écoles voisines. Maurelio Scannavini et Giacomo Parolini, les deux seuls noms qu'on puisse citer dans cette dernière période, ne sont que des élèves consciencieux et timides de Carlo Cignani, dont le rôle a été apprécié dans l'école bolonaise.

GEORGES LAFENESTRE.

ÉCOLES LOMBARDES

LISTE DES GRAVURES

INTERCALÉES DANS LE TEXTE

NOMS DES PEINTRES		TITRES DES SUJETS	DESSINATEURS	GRAVEURS
1431-1508	ANDREA MANTEGNA.	Portrait.	E. LORSAY.	GUILLAUME.
	»	Judith.	»	MEYER-HEINE.
	»	Le Parnasse.	»	D. P. VERDEIL.
	»	Le Christ entre les larrons	»	J. ROBERT.
	»	La Vierge et Jésus enfant.	»	REGNIER FILS.
	»	Jésus ressuscité.	»	F. SIMON.
	»	La Vierge de la victoire	»	L. CHAPON.
	»	La Sépulture.	»	J. ROBERT.
	»	Soldats du triomphe de César.	»	»
	»	Triomphe de César.	»	»
	»	Trois hommes	»	F. SIMON.
1494-1534	LE CORRÉGE.	Portrait.	HADAMARD.	TREMELAT.
	»	La Vierge, l'Enfant, etc	A. H. CABASSON.	L. DUJARDIN.
	»	L'Homme sensuel.	A. PAQUIER.	»
	»	L'Amour désarmé.	HADAMARD.	J. QUARTLEY.
	»	La Vertu héroïque.	A. PAQUIER.	L. DUJARDIN.
	»	Le Sommeil d'Antiope.	A. H. CABASSON.	»
	»	La Charité.	»	PANNEMAKER.
	»	Saint Jérôme.	A. HADAMARD.	J. QUARTLEY.
	»	La Nuit.	»	L. REGNIER.
	»	La Madeleine.	CABASSON.	PIAUD.

NOMS DES PEINTRES		TITRES DES SUJETS	DESSINATEURS	GRAVEURS
1504-1540	LE PARMESAN.	Portrait.	E. Bocourt.	E. Sotain.
	»	La Vierge et l'Enfant.	Paquier.	Dupré.
	»	Moïse	»	Delangle.
	»	La Vierge, l'Enfant, sainte Marguerite	»	J. Robert.
	»	Sainte Catherine	E. Lorsay.	J. Guillaume.
	»	Mariage de la Vierge.	A. Paquier.	A. Delangle.
	»	Martyre de saint Pierre et de saint Paul. . . .	E. Lorsay.	Dupré.
	»	Sainte Famille	A. Paquier.	J. Robert.
	»	Vierge, Jésus et saint Jean.	E. Lorsay.	J. Ettling.
1512-1571	NICOLO DEL ABATE.	Postiche	E. Bocourt.	L. Chapon.
	»		C. Mettais.	Trémelat.
	»	La forge de Vulcain.	»	J. Guillaume.
	»	La Nativité.	»	A. Delangle.
	»	Ulysse, roi d'Ithaque.	E. Lorsay.	J. Ansseau.
	»	Martyre de saint Pierre et de saint Paul. . . .	A. Paquier.	Delangle.
	»	La Pensée.	C. Mettais.	J. Guillaume.
	»	Le Jeu de cartes.	E. Lorsay.	J. Ansseau.
	»	François Ier en Minerve.	Mettais.	Delangle.
1570-1615	SCHIDONE.	Portrait.	E. Bocourt.	Delangle.
	»	Sainte Famille	A. Paquier.	Dupré.
	»	Le Christ au tombeau.	»	»
	»	L'Éducation de l'Enfant Jésus.	Stall.	Ligny.
	»	Repos de la sainte Famille.	A. Paquier.	Lavielle.

TABLE CHRONOLOGIQUE

DES

MAITRES DES ÉCOLES LOMBARDES ET FERRARAISE

Les biographies qui forment l'appendice se trouvent à la page indiquée.

ÉCOLES LOMBARDES

ÉCOLE FERRARAISE

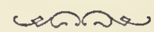
NOTA. — Le relieur classera les maitres dans l'ordre de cette table et l'Appendice suivra les cinq biographies illustrées.



TABLE ALPHABÉTIQUE

DES

MAITRES DES ÉCOLES LOMBARDES ET FERRARAISE



Les biographies qui forment l'appendice se trouvent à la page indiquée.

ÉCOLES LOMBARDES

ÉCOLE FERRARAISE

PARIS. — IMP. JULES LE CLERE ET Cie, RUE CASSETTE, 29.

HISTOIRE
DES PEINTRES
DE TOUTES LES ÉCOLES

ÉCOLE GÉNOISE

PAR

M. MARIUS CHAUMELIN



PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
HENRI LOONES, Successeur
RUE DE TOURNON, 6, FAUBOURG SAINT-GERMAIN.

M DCCC LXXVI

ÉCOLE GÉNOISE

LISTE DES GRAVURES

INTERCALÉES DANS LE TEXTE

TABLE CHRONOLOGIQUE

DES

MAITRES DE L'ÉCOLE GÉNOISE (1)

	TITRE ET TABLES.
	INTRODUCTION.
XVe ET XVIe SIÈCLES	Semini (Antonio, Andrea et Ottavio).
1527 - 1585	Cambiaso (dit le Cangiage).
1554 - 1627	Paggi (Giovanni-Battista).
1557 - 1629	Castello (Bernardo).
1581 - 1644	Strozzi (Bernardo, dit *le Capucin*).
1616 - 1670	Castiglione (Giovanni-Battista, dit il Baccicio ou le Bachiche.
1639 - 1709	Gaulli (Giovanni-Benedetto).
	APPENDICE :
.... - 1138	Guglielmo.
.... - 1451	Giusto d'Allamagna.
1483 à 1513	Brea (Lndovico).
.... - 1487	Tuccio di Andria.
1512 à 1526	Sacchi di Pavia.
1513 - 1516	Les Fagiuolo.
XVe ET XVIe SIÈCLES	Les Calvi.
1509 - 1579	Castello (Giovanni-Battista dit le Bergamasque).
1520 - 1580	Corte (Valerio).
1550 - 1613	Corte (Cesare).
1556 - 1641	Tavarone (Lazzaro).
1579?-1649	Castellino Castello.
1580 - 1651	Capellino.
1584 - 1638	Ansaldo (Giovanni-Andrea).
1589 - 1669	Fiasella (Domenico, dit le *Sarzane*).
1589 - 1631	Scorza (Sinibaldo).
1590-1657?	Borzone (Lucciano).
1591 - 1630	Carlone (Giovanni).
1594?-1680	Carlone (Giovanni-Battista).
1598 - 1669	Ferrari (Giovanni-Andrea de').
1601?-1668	Benzo (Giulio).
1613 - 1644	Bottalla (Giovanni-Maria).
1614 - 1683	Carbone (Giovanni-Bernardo).
1614?-1668	Travi (Antonio dit le Sourd de Sestri).
1617 - 1640	Piola (Pellegro).
1628 - 1703	Piola (Domenico).
1639 - 1697	Carlone (Giovanni-Andrea).
1625 - 1679	Borzone (Francesco-Maria).
1625 - 1659	Castello (Valerio).
1625?-1676	Langetti (Giovanni-Battista).
1668 - 1740	Parodi (Domenico).
1666 - 1724	Piola (Paolo-Girolamo).
1676-1730	Parodi (Giovanni-Battista).

(1) — Le relieur classera selon l'ordre de cette table.

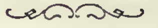


TABLE ALPHABÉTIQUE

DES

MAITRES DE L'ÉCOLE GÉNOISE

Les peintres dont le nom est précédé d'un * sont ceux dont la biographie se trouve dans l'Appendice aux pages indiquées.

1584 - 1638	* Ansaldo (Giovanni-Andrea).
1601?-1668	* Benzo (Giulio).
1590-1657?	* Borzone (Luciano).
1625 - 1679	* Borzone (Francesco-Maria).
1613 - 1644	* Bottala (Giovanni-Maria).
1483 à 1513	* Brea (Ludovico).
XVe ET XVIe SIÈCLES	* Calvi (Les).
1527 - 1585	Cambiaso (dit le Cangiage).
1614 - 1683	* Carlone (Giovanni-Bernardo).
1591 - 1630	* Calone (Giovanni).
1594?-1680	* Carlone (Giovanni-Battista).
1639 - 1697	* Carlone (Giovanni-Andrea).
1557 - 1629	Castello (Bernardo).
1509-1579	* Castello (Giovanni-Battista, dit le Bergamasque).
1625 - 1659	* Castello (Valerio).
1579?-1649	* Castellino Castello.
1616 - 1670	Castiglione (Giovanni-Benedetto).
1580 - 1651	* Capellino.
1520 - 1580	* Corte (Valerio).
1550 - 1613	* Corte (Cesare).
1513 - 1516	* Fagiuolo (Les).
1598 - 1669	* Ferrari (Giovanni-Andre de').
1589 - 1669	* Fiasella (Domenico dit le Sarzane).
1639 - 1709	Gaulli (Giovanni-Battista dit il Baccicio ou le Bachiche).
.... - 1451	* Giusto d'Allamagna.
.... - 1138	* Guglielmo.
1625?-1676	* Langetti (Giovanni-Battista).
1554 - 1627	Paggi (Giovanni-Battista).
1668 - 1740	* Parodi (Domenico).
1676 - 1730	* Parodi Giovanni-Battista).
1617 - 1640	* Piola (Pellegro).
1628 - 1703	* Piola (Domenico).
1666 - 1724	* Piola (Paolo-Girolamo).
1512 à 1526	* Sacchi di Pavia.
XVe ET XVIe SIÈCLES	Semini (Antonio, Andrea et Ottavio).
1589 - 1631	* Scorza (Sinibaldo).
1581 - 1644	* Strozzi (Bernardo, dit *le Capucin*).
1556 - 1641	* Tavarone (Lazzaro).
.... - 1487	* Tuccio di Andrea.
1614?-1668	* Travi (Antonio, dit le Sourd de Sestri).

INTRODUCTION

A L'HISTOIRE DES PEINTRES DE L'ÉCOLE GÉNOISE



Sans songer le moins du monde à ravaler l'École génoise, Lanzi a cru pouvoir avancer qu'elle occupait le dernier rang, sous le rapport chronologique, parmi les écoles d'Italie. L'auteur de l'*Histoire littéraire de la Ligurie*, le savant P. Spotorno, s'est élevé avec force contre cette opinion, qui lui a paru blessante pour sa patrie. « Je suis convaincu, dit-il, que l'étude des anciens monuments montrerait que Gênes, république redoutée des empires les plus puissants et métropole du commerce de la Méditerranée, fut, au moyen âge, l'Athènes de l'Italie septentrionale, comme Pise fut l'Athènes de la Toscane. » Et il ajoute que la peinture ne put manquer de se développer dans une cité qui élevait alors de si belles églises, qui ornait avec un luxe inouï ses navires et ses étendards, qui aimait la pompe des cérémonies publiques et où le commerce faisait affluer les richesses. Il n'est pas douteux que les relations commerciales, entretenues par les Génois avec les contrées les plus florissantes du monde, durent exciter chez ce peuple intelligent et actif le goût des œuvres d'art qu'il avait si souvent l'occasion de voir et dont peut-être ses intrépides marchands firent parfois le trafic. Quand les républiques de Pise et de Venise se signalaient en bâtissant des monuments magnifiques et en les ornant de sculptures, de peintures, de mosaïques, comment admettre que la république de Gênes, qui les vainquit tant de fois par les armes, n'eût pas cherché à les égaler ou même à les surpasser par le faste artistique?

Quelques rares débris, échappés à l'action destructive du temps et au vandalisme des hommes, attestent que la peinture décorative fut de bonne heure pratiquée dans la Rivière ligurienne. Ce n'est pas à Gênes toutefois que les plus anciens de ces débris se rencontrent, mais à Noli et à Savone, cités jadis florissantes. Spotorno a signalé des vestiges de fresque, du caractère le plus archaïque, sur la porte de Noli qui regarde la vallée. A Savone, au-dessus de la porte Sant' Agostino, des figures de grandeur colossale, très-visibles encore il y a un demi-siècle, mais aujourd'hui à peu près effacées, représentaient les *Saints Protecteurs* de la ville; une inscription, lue par Ratti, accompagnait cette peinture et lui assignait la date de 1101. G.-B. Risso, dans ses *Mémoires* manuscrits que l'on conserve à la bibliothèque Berio, parle d'un tableau daté de 1080 et qui se voyait, de son temps, dans l'église de Lavagnola, près de Savone. Le plus ancien tableau portatif que l'on connaisse aujourd'hui, dans la Ligurie, est le *Crucifix* de l'église Saint-André de Sarzane, peint en 1138 par le maestro Guglielmo pour une église de Luni, ville jadis prospère, située à l'extrémité de la Rivière du Levant. Les deux vers latins dans lesquels l'auteur a pris soin de nous révéler son nom et la date de son ouvrage,

ne valent pas cette inscription poétique qu'un acte de l'an 1160 nous apprend avoir été tracée sur un éventail orné de fines enluminures et destiné à une dame génoise :

Mota, meo flatu, plus quam lupus oris hiatu
Mordax pellit oves, fugo muscas, tollo calores.

Le XIIIe siècle fut une grande époque artistique. Tandis que la France et les autres pays du Nord se couvraient de monuments, à l'originalité et à la beauté desquels on rend enfin justice, l'Italie commençait son grand mouvement de rénovation, en prenant pour guide l'observation de la nature et l'étude de l'antique. Partout les architectes, les sculpteurs, les peintres se mirent à l'œuvre. Gênes eut à cette époque un constructeur qui fut certainement un homme de génie, Marino Boccanegra; c'est lui qui agrandit le port, qui bâtit la Darse, qui, au moyen de machines de son invention, construisit le môle avec des blocs gigantesques détachés des montagnes voisines; c'est lui qui fit l'aqueduc de Tresasco, long de plus de seize milles, pour amener des eaux potables à Gênes; c'est lui, enfin, qui rebâtit les portes et d'autres édifices de cette ville ruinés par des pluies torrentielles survenues en 1278. Peut-être aussi doit-on lui attribuer un travail surprenant exécuté à cette dernière date et dont Giustiniani a parlé dans ses *Annales* : cet écrivain rapporte que, lors de l'agrandissement de l'église S. Matteo, l'architecte, pour ne pas détruire une très-belle et très-ancienne image en mosaïque qui décorait la chapelle du chœur, conçut l'idée de transporter cette chapelle à vingt-cinq pas de distance, là où l'exigeait le nouveau plan, et qu'il réussit pleinement dans cette entreprise.

Il résulte de documents publiés par le P. Spotorno qu'un peintre du nom d'Opezzino da Camogli travaillait à Gênes en 1302; qu'en 1303, maestro Tura, artiste de Sienne[1], s'engagea à peindre pour Enrico di Negro une *ancona* dont le sujet central devait représenter *Sainte Marie Madeleine*, et qu'en 1306 Niccolò, abbé des bénédictins, fit orner de peintures la tribune de son église (S. Stefano). Il ne reste rien de ce dernier ouvrage. En revanche, Ratti a signalé dans l'église de San-Bernardo, près de Savone, une *Vierge avec des Saints*, datée de 1345 et qu'il dit exécutée d'une façon remarquable pour l'époque.

Au XIVe siècle, le peuple génois, fatigué des troubles continuels dans lesquels le précipitaient les rivalités des familles aristocratiques, confia à un doge le soin de ses intérêts et le gouvernement de la république. Le premier qui fut investi de cette haute magistrature fut Simone Boccanegra, qu'un historien de Gênes a appelé « le défenseur infatigable de la liberté et de la dignité du peuple[2]. » Mutio, cité par Spotorno, dit que l'on voyait autrefois dans le chœur de l'église Sant' Agostino, une *ancona* représentant deux vues de Gênes, l'une datée de 1364, l'autre où figuraient le doge Simone Boccanegra[3] et les Anciens; il ajoute qu'une copie de cette peinture existait de son temps au palais communal.

[1] Les historiens de l'art italien gardent le silence le plus complet au sujet de ce « maestro Tura Senese ». Toutefois, parmi les artistes qui travaillèrent vers l'an 1300 aux mosaïques du dôme de Pise, Ciampi nomme un Tura et un Turetto: ce Tura mosaïste serait-il le même que le Tura qui reçut la commande d'un tableau pour Gênes?... La chose n'aurait rien d'impossible.

[2] Aspro difenditore della libertà e dignità publica (Dell'*Istorie di Genova*, di Monsignore Uberto Foglietta; Gênes, in-folio, 1596; p. 285.)

[3] Simone fut empoisonné en 1363, par Pietro Marocello, dans un festin donné au roi de Chypre.

La date de 1368 et le nom de Francesco di Oberto se lisent sur un tableau qui ornait autrefois l'église S. Domenico, à Gênes, et qui appartenait, il y a une cinquantaine d'années, à un amateur de cette ville. Le sujet représenté est la *Vierge entre saint Jean l'Evangéliste et saint Dominique*. Lanzi a constaté, non sans quelque étonnement, que le style de cette peinture n'a rien de commun avec celui que l'illustre Giotto et ses disciples propagèrent, au XIV[e] siècle, dans la plupart des contrées d'Italie. Le P. Spotorno reconnaît que le tableau dont il s'agit n'a rien de giottesque, en effet; il avoue même qu'il est fort inférieur aux œuvres exécutées par l'école de Giotto; mais cette dissemblance, cette infériorité de style, loin de le chagriner, lui paraît une excellente preuve de l'existence d'une école autochthone en Ligurie... Il admet ainsi que Francesco di Oberto dut être génois, et, poussant plus loin encore ses conjectures, il suppose que ce maître eut pour élèves le Moine des Iles d'Or, qui naquit vers 1346 et mourut en 1408, et Niccolò de Voltri, qui florissait en 1401.

Le Moine des Iles d'Or, ou des Iles d'Hyères, ainsi désigné parce qu'il habita un lieu de retraite situé dans ces îles et dépendant de la fameuse abbaye de Lérins, appartenait à la noble famille génoise des Cibo, qui donna par la suite un vice-roi à Naples, plusieurs cardinaux et un pape à la chrétienté. Ce fut un des hommes les plus distingués de son époque. Dans sa jeunesse, il fit des poésies en langue provençale qu'il dédia à Alice des Baux, comtesse d'Avellino. Après avoir embrassé la vie monastique, il écrivit des ouvrages d'histoire et de théologie; il colligea les œuvres des anciens trouvères provençaux et les accompagna de notices biographiques. Plusieurs de ces travaux furent exécutés pour Louis d'Anjou, roi de Naples et comte de Provence, et pour son épouse Yolande d'Aragon, qui tinrent l'auteur en une si grande estime qu'ils voulurent l'attacher à leur personne. La valeur des manuscrits du Moine des Iles d'Or était singulièrement rehaussée par les miniatures dont il les accompagnait. Il excellait dans ce dernier genre d'ouvrages, et il est à remarquer qu'il se plaisait surtout à reproduire le tableau toujours jeune et toujours vivant de la nature: dans son ermitage des Iles d'Or, où il se retirait deux fois par an, au printemps et à l'automne, il passait une partie de ses journées à peindre, d'après nature, des oiseaux, des quadrupèdes, des poissons, des arbres chargés de fruits, des navires de toutes formes, et les riantes perspectives de la côte de Provence. Voilà du moins ce que raconte Soprani, sur la foi sans doute d'anciens auteurs, car depuis longtemps les œuvres du P. Cibo ont disparu. Baldinucci n'hésite pas à voir dans le moine artiste un imitateur du Giotto, mais c'est là encore une conjecture toute gratuite.

Nous ne pouvons pas juger davantage du talent et du style de Niccolò de Voltri, le tableau à plusieurs compartiments que ce maître exécuta, en 1401, pour l'église Notre-Dame des Vignes, à Gênes, s'étant perdu. Mais Soprani qui vit cet ouvrage, dont le sujet central représentait l'*Annonciation*, a loué la manière avec laquelle les couleurs y étaient distribuées, le moelleux des draperies et la dévote expression des figures.

Si l'on manque de données certaines pour rattacher à telle ou telle école le Moine des Iles d'Or et Niccolò de Voltri, on a du moins la preuve que le nouveau style introduit en peinture par les maîtres de l'Italie centrale pénétra de bonne heure à

Gênes et y trouva des admirateurs. Par un acte du 15 mars 1393, dont l'original nous a été conservé, Taddeo di Bartolo, de Sienne, s'obligea à peindre pour Cattaneo Spinola deux tableaux destinés à l'église Saint-Luc. Nous ignorons si cette convention fut exécutée, et les biographes ne font aucune mention d'un voyage du maître siennois à Gênes. En 1393, Taddeo travaillait au Campo Santo de Pise. Les grands ouvrages qu'il avait faits précédemment dans sa ville natale et à Padoue lui avaient valu la réputation d'être un des plus grands peintres de son temps.

Le monument le plus considérable qui nous ait été conservé de la peinture en Ligurie au xve siècle, est l'*Annonciation*, exécutée à fresque en 1451, dans le cloître des dominicains de Gênes, par un artiste qui a signé : *Justus d'Allamagna*. Nous avons décrit et apprécié dans l'*Appendice* cette œuvre capitale, et nous avons recherché quelle pouvait être la filiation artistique de l'auteur. Notre opinion est que, malgré l'origine indiquée par son nom, Justus d'Allamagna peut être revendiqué par l'école italienne: si quelques particularités de son œuvre trahissent une éducation tudesque, la chaleur, la grâce et la tendresse de son style dénotent une transformation profonde qui n'a pu s'opérer que sous le beau ciel de l'Italie.

Nous nous garderions bien d'ailleurs de mettre en doute l'irruption que l'art des écoles du Nord fit en Italie au xve siècle. Elle est attestée non-seulement par l'histoire écrite et par la grande quantité de tableaux flamands et allemands de cette époque qu'on voit dans les églises et les galeries de la péninsule, mais encore par les caractères tout à fait nouveaux que présentent les productions de certains peintres italiens de la même époque, de ceux notamment qui travaillèrent à Naples et à Venise. Dans la première de ces villes, René d'Anjou et après lui Alphonse d'Aragon introduisirent le goût des tableaux flamands; on sait que René s'occupait lui-même de peinture. Bartolommeo Fazio, homme d'état, né à la Spezzia et qui fut député, en 1447, par la république de Gênes près du roi Alphonse, a écrit, sous le titre de *Liber de viris illustribus* [1], un recueil de notices sur les hommes célèbres de son temps, où l'on trouve des renseignements curieux sur Jan van Eyck et sur Rogier van der Weyden. Il dit avoir vu au palais royal de Naples deux tableaux de Van Eyck, dont l'un représentait une *Annonciation*, avec *Saint Jean-Baptiste* et *Saint Jérôme*, sur les volets, et, à l'intérieur de ceux-ci, les portraits de Battista Lomellino et de Geronima sa femme, pour qui ce triptyque avait été exécuté. Les Lomellini comptaient parmi les commerçants et les navigateurs les plus riches de Gênes, et il est très-probable que Gio.-Battista appartenait à cette famille [2]. Fazio parle aussi d'une peinture de Rogier van der Weyden que l'on conservait à Gênes, où elle avait peut-être été apportée par le même personnage et dont le sujet était des plus curieux. Il représentait une femme tout en sueur dans une chambre de bain et deux adolescents la contemplant, en riant, à travers une fissure. Près de la dame était un petit chien.

[1] Cet écrit n'a été publié qu'en 1745.

[2] Nous voyons figurer un Angelo-Giovanni Lomellino parmi les conseillers adjoints à Battista Fregoso, capitaine de la flotte que la République génoise mit à la disposition du roi René, en 1437.

On peut juger, d'après l'admiration qu'ils inspiraient à un lettré tel que Fazio, du succès qu'obtinrent en Italie des tableaux où la représentation de la réalité était si franchement et si spirituellement abordée. Si l'on songe, d'autre part, qu'ils étaient exécutés à l'aide de procédés nouveaux, avec des couleurs à l'huile, vives et transparentes, on comprendra qu'ils durent nécessairement trouver des imitateurs parmi les maîtres italiens et contribuer, en tout cas, à l'introduction d'un style plus conforme à la nature, plus précis et plus vivant. Le génie italien s'assimila peu à peu les éléments naturalistes des écoles du Nord, tout en restant fidèle au culte de la beauté et à l'amour de la poésie.

Dans le temps même où Justus d'Allamagna travaillait à Gênes, plusieurs artistes des écoles du Nord se signalèrent dans d'autres villes d'Italie par des œuvres plus ou moins remarquables. Rogier van der Weyden était à Rome en 1450, et Cyriaque d'Ancône dit avoir vu, l'année précédente, un tableau de ce grand peintre chez Leonello d'Este, marquis de Ferrare. A Venise, un artiste, qui signait indifféremment : *Johanes Alemanus, Zohan Alamanus et Johannes de Alemania* [1], collaborait en 1445 et 1446 avec Antonio Vivarini, de Murano.

A l'école de l'auteur de l'*Annonciation* génoise de 1451, le P. Spotorno a cru pouvoir rattacher un « Corrado di Allemagna » qui travaillait, en 1477, dans le couvent des dominicains de Taggia, et il a supposé que ce fut dans cette dernière ville, plus voisine de Nice que de Gênes, que se formèrent, sous la direction de Corrado, le peintre niçard Lodovico Brea et le P. Domenico-Emmanuele Macarj. Un manuscrit de la bibliothèque Berio parle d'une peinture (*pala del Crocefisso*) exécutée par ce dernier pour le couvent de Taggia, vers 1520, mais cet ouvrage a disparu et il nous est impossible, par conséquent, de juger du style qu'avait adopté l'auteur; nous avons seulement quelque raison de penser que le P. Macarj, s'il avait commencé par suivre la manière tudesque, devait s'en être beaucoup écarté, en 1520, époque où un style, bien autrement séduisant et surtout bien autrement conforme au génie italien, s'implanta et s'épanouit dans toute la Ligurie.

Lodovico Brea, dont Spotorno fait un condisciple du P. Macarj, est généralement considéré comme le fondateur de l'Ecole génoise. Cette réputation tient uniquement à ce que, parmi les anciens maîtres de cette école, il est celui dont il nous reste le plus d'ouvrages. Son talent ne révèle ni un de ces tempéraments originaux, ni un de ces génies puissants qui font les révolutions. Bien loin d'imprimer une direction nouvelle à l'art ligurien, il resta attaché aux procédés et au style de ses devanciers, alors que dans tout le reste de l'Italie et qu'à ses côtés mêmes la peinture s'émancipait et se transformait.

Spotorno, qui s'est avisé le premier de refuser à Brea le titre de père de l'École génoise, a donné l'analyse d'un très-intéressant manuscrit de la bibliothèque Berio, écrit en 1592 et traitant de l'*Art de la peinture*. Ce manuscrit renferme, entre autres documents, une requête (*memoriale*) adressée en 1481 au doge Battista di Campo-Fregoso et au Conseil des Anciens de la république de Gênes, par Bartolommeo della Canonica et Domenico di Tivegna, con–

[1] Nous ne savons où M. Siret (*Dict. historique des peintres*) a vu que « beaucoup d'auteurs pensent que Juste de Alemana ne fait qu'un avec Jean de Alemana. »

suls de la corporation des peintres et des doreurs de cette ville [1]. Les pétitionnaires demandaient l'autorisation, qui leur fut d'ailleurs accordée, de modifier leurs statuts qu'ils déclaraient remonter à une date très-reculée et être devenus insuffisants. L'Ecole génoise, comme on voit, était bien antérieure à Brea, si toutefois il suffit, pour constituer une école, de la réunion dans un même pays d'un certain nombre d'hommes adonnés à la pratique de l'art. On trouve d'ailleurs, dans le manuscrit de la bibliothèque Berio, une matricule de la corporation où sont inscrits, de 1460 à 1570, cent soixante-dix noms de peintres. A cette époque, les peintres étaient associés aux doreurs. Soprani a vu dans ce fait une des raisons qui paralysèrent longtemps l'essor de la peinture chez les Génois : l'art, dit-il, étant assujetti, comme le commun des métiers, à la juridiction consulaire fut abandonné à des manouvriers... Ce qui paraît certain, c'est que les relations corporatives qui unissaient les peintres aux doreurs eurent pour résultat de faire conserver à Gênes plus longtemps que partout ailleurs l'usage d'appliquer de l'or dans le champ des tableaux.

Parmi les peintres qui se signalèrent dans le même temps que Lodovico Brea, on peut regarder comme appartenant à la Ligurie même, Bartolommeo Barbagelata et Aurelio Robertelli : le premier peignit en 1490 dans l'église Notre-Dame des Vignes, et sa famille obtint la noblesse génoise, en 1528 ; le second a peint dans la cathédrale de Savone une *Vierge* qui est en grande vénération auprès des dévots, sous le nom de *Madonna della Colonna*, et l'on pense qu'il pourrait bien être également l'auteur d'une *Madonna del Buon Consiglio*, que possédait autrefois l'église Saint-Augustin, de la même ville, et qui depuis a été transportée dans celle de Saint-Ignace.

Un tableau signé du nom de Massari di Busca a été signalé par Spotorno, comme décorant l'église d'Albenga, dans la Rivière du Ponent. Busca d'où ce peintre tirait sans doute son nom, est située au pied des Alpes, à une égale distance à peu près de Coni et de Savigliano, et à quinze lieues environ d'Alba, qui fut vers la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe, le centre artistique le plus important du Piémont. C'est à Alba que florirent Macrino et Gandolfino dont on a recueilli au musée de Turin des œuvres si intéressantes. Massari s'était vraisemblablement formé à cette école piémontaise.

D'Alexandrie vinrent Jacopo Marone et Giovanni Massone, qui travaillèrent à Savone. Le premier exécuta, pour l'église des Observantins (S. Giacomo *fuori-le-mura*) un tableau à plusieurs compartiments, dont le principal représente la *Crèche*. Le Louvre possède un retable que Massone peignit en 1490, sur la commande du cardinal Giuliano

[1] Cette corporation était désignée sous le titre d'*Ars pictorum et scutariorum*, Art des peintres et des fabricants de boucliers. Spotorno explique qu'au moyen âge les *scutarii* avaient coutume de peindre et de dorer les boucliers, targes, rondaches, écus et autres harnois militaires. La dorure fut d'ailleurs associée à la peinture dans beaucoup d'autres ouvrages, à commencer par les tableaux ; on peut même dire qu'elle eut un rôle prépondérant dans certains retables des XIIIe, XIVe et XVe siècles.

En 1520, la fusion de la corporation des batteurs d'or avec celle des peintres et des doreurs fut approuvée par le doge Ottaviano Fregoso, sur la demande qui lui en fut faite par Battista Grasso et Pantaleo Berengerio, consuls de l'*Ars pictorum*, assistés de huit conseillers dont les noms suivent : Bernardino Fagiuolo di Lorenzo, Pier-Francesco Sacco di Pavia, Niccolò di Canepa, Luca di Santolupo, Battista da Cunio, Giovanni della Torre, Antonio Rocca et Benedetto di Musoco. En 1570, les consuls Pantaleo Calvi et Andrea Semini eurent à réprimer la fraude d'un batteur d'or.

Nous avons raconté dans la biographie de Gio.-B. Paggi les luttes que ce maître eut à soutenir vers la fin du XVIe siècle, contre les prétentions de l'*Ars pictorum*, et l'issue donnée à ce débat par une sentence mémorable du Sénat génois qui proclama l'indépendance absolue du noble art de peindre et déclara que les statuts, règlements et arrêtés de la corporation, étaient exclusivement applicables aux peintres tenant boutique et aux doreurs.

della Rovere (depuis Jules II), pour la chapelle sépulcrale du pape Sixte IV. Ces deux derniers peintres égalent certainement, s'ils ne surpassent, Lodovico Brea. En 1481 et 1484, Galeotto Nidobeato ou Nebea, originaire de Castellazzo, près d'Alexandrie, fit pour l'église Sainte-Brigitte, de Gênes, deux tableaux représentant l'un les *Trois archanges*, l'autre *Saint Pantaléon et d'autres martyrs*. Lanzi a dit de ce dernier ouvrage : « Les personnages, sur fond d'or, sont figurés avec beaucoup d'intelligence, tant pour les formes que pour les vêtements, qui sont d'une grande richesse, et dont les plis, d'une roideur qui donne aux étoffes l'apparence du papier, ne rappellent aucune autre école. Le gradin offre de petits sujets d'histoire dont le travail est un peu cru, mais assez correct. »

Nous en aurons fini avec les peintres étrangers établis en Ligurie, durant cette période, quand nous aurons nommé Tuccio di Andria, qui florissait à Savone en 1487, et de qui nous avons au Louvre une *predella* provenant de cette ville. On croit que ce maître était originaire du royaume de Naples. Au commencement du XVIe siècle, toujours à côté de Brea qui vivait encore en 1513, nous rencontrons deux peintres génois, Niccolò Corso et Andrea de Morinello. Corso exécuta, en 1503, dans le couvent et dans l'église des Olivétains, à Quarto, près de Gênes, de nombreuses fresques représentant, entre autres sujets, la *Cène*, le *Calvaire*, l'*Histoire de saint Benoît*; il y peignit aussi un tableau à l'huile représentant *Sainte Brigitte adorant Jésus crucifié*. Soprani vante ces peintures pour la manière dont les passions y sont exprimées, mais il leur reproche un peu de sécheresse dans les draperies et dans l'accentuation des contours. Morinello [1] a été loué par le même auteur pour la délicatesse de son pinceau, pour la souplesse de ses draperies et surtout pour le caractère vraiment céleste de ses madones et de ses anges; il peignit en 1516 pour une confrérie de l'église Saint-Martin, à Albaro, une *Vierge avec l'Enfant Jésus*, abritant sous son manteau plusieurs dévots agenouillés. Deux autres peintres liguriens, Agostino Bombelli et Fra Simone da Carnuli, franciscains, sont cités par Spotorno, le premier comme ayant exécuté un tableau pour l'église Saint-Bénigne, à Gênes, en 1516, le second comme florissant en 1519 et comme ayant peint une *Cène* pour le couvent des Réformés, à Voltri.

Un grand mouvement artistique se produisit à Gênes pendant la première moitié du XVIe siècle. Carlo del Mantegna, disciple et continuateur du maître illustre dont il avait pris le nom, fut appelé au service de la République par Ottaviano Fregoso qui avait été nommé doge en 1513. On voyait encore, vers la fin du XVIIe siècle, sur la façade de l'ancienne banque de San-Giorgio (devenue depuis la Douane), une grande fresque dans laquelle Carlo avait représenté *Saint Georges à cheval, vainqueur du dragon*. Cette peinture, rehaussée d'or dans les lumières, suivant l'ancienne méthode, se faisait remarquer, selon Soprani, par la justesse du dessin et la vérité de la couleur; elle a malheureusement péri, ainsi que les autres ouvrages exécutés à Gênes par Carlo del Mantegna. Lanzi prétend que ce peintre enseigna dans cette ville avec un grand succès, et il semble croire que Pier-Francesco Sacchi, dont le Louvre possède un si beau tableau, daté de 1516, fut un de ses imitateurs, sinon un de ses élèves. Nous avons discuté, dans l'*Appendice*, la valeur de

[1] Dans la matricule de l'*Ars pictorum*, outre Andrea de Morinello, on voit figurer Battista et Giacomo de Morinello.

cette conjecture. Ce qui est certain, c'est que Pier-Francesco, qui était originaire de Pavie, avait précédé à Gênes Carlo del Mantegna. A la faveur, sans doute, des rapports étroits que la politique établit entre les Génois et les Milanais au commencement du XVIe siècle, une véritable colonie de peintres lombards se forma à cette époque dans la Ligurie. Outre Sacchi, nous citerons parmi ces peintres : Lorenzo Fagiuolo et Donato de' Conti Bardi, tous deux pavésans; Fra Stefano de Milan, dont l'église collégiale de Varazze possède une *Annonciation* datée de 1519, et Fra Girolamo de Brescia [1], dont une *Nativité*, portant la même date, se voit dans l'église de Saint-Jean, à Savone.

L'impulsion que Carlo del Mantegna et les divers artistes que nous venons de nommer imprimèrent à l'Ecole génoise, fut continuée et singulièrement accrue par Perino del Vaga. Ruiné par le sac de Rome en 1527, ce maître se rendit à Gênes, où le prince Doria l'accueillit avec empressement et l'employa pendant plusieurs années aux travaux de son palais. Il y exécuta, tant à l'huile qu'à fresque, des peintures du style le plus noble et le plus riant, des compositions historiques et des grotesques, entremêlées de sculptures en marbre, de stucs et d'ornements dorés dont il fournit les dessins; cette décoration splendide, dans laquelle il déploya une richesse d'imagination et une grâce qu'il semblait avoir dérobées à Raphaël, son maître, fut une véritable révélation pour les artistes génois, et inspira à cette école le goût de la peinture monumentale dans laquelle elle a obtenu depuis ses plus brillants succès. Gênes, surnommée la *ville de marbre* à cause de son luxe architectural, est peut-être la ville d'Italie où ce genre de peinture a pris le plus grand développement. Plusieurs de ses meilleurs maîtres n'ont guère exécuté que des fresques, ce qui explique pourquoi ils ne jouissent pas hors de leur pays de la réputation qu'ils méritent. Nous devons dire à l'honneur des riches familles de cette grande cité marchande, qu'elles contribuèrent beaucoup par leur munificence à la prospérité de l'art. Les Doria, les Durazzo, les Pallavicini, les Spinola, les Lomellini, les Adorno, les Imperiali, les Airolo, les Giustiniani, les Balbi, les Senarega, les Lercaro, les Serra, les Brignole rivalisèrent de zèle pour faire décorer les palais et les édifices religieux construits à leurs frais.

Le style raphaélesque prévalut à Gênes pendant la plus grande partie du XVIe siècle; dans la suite il fit place à une manière moins correcte et moins noble, mais pleine de chaleur et d'éclat. Quelques peintres génois allèrent s'instruire à Venise dans l'art de traduire la réalité d'une façon colorée, pittoresque et saisissante. D'autres étudièrent, à Gênes même, les secrets du coloris sous la direction de Rubens, de Van Dyck et de quelques autres Flamands, qui, non contents de leur donner des leçons, leur laissèrent d'admirables modèles.

MARIUS CHAUMELIN.

[1] Ce peintre était carme. Il y a de lui une *Pietà* dans le cloître du couvent de son ordre à Florence. Lanzi rapporte qu'il était instruit dans la perspective et suppose qu'il fut le compagnon ou le disciple d'un autre carme de Brescia, nommé Fra Giovanni-Maria qui orna le monastère de cette ville de sujets relatifs aux prophètes Elie et Elisée. De son côté, Spotorno a cru pouvoir rattacher, comme élève, à Fra Girolamo un Fra Lorenzo Moreno qui exécuta, vers 1544, des peintures assez médiocres dans le couvent des Carmes, à Gênes. Nous nous sommes demandé, nous-même, si ce Fra Girolamo ne serait pas le même personnage que Don Girolamo de Brescia qui, d'après ce que nous apprend une note de la dernière édition de Vasari (IV, p. 113), donna pour la construction de l'église Sainte-Justine, à Padoue, en 1502, un plan dont l'exécution dut être interrompue, à cause des erreurs qu'il présentait.

PARIS. — IMPRIMERIE JULES LE CLERE ET Cie, RUE CASSETTE, 29.



École Génoise. *Sujets Religieux, Mythologie.*

LES SEMINI

ANTONIO SEMINI (VERS 1485 — APRÈS 1547). ANDREA SEMINI (VERS 1525 — APRÈS 1591).

OTTAVIO SEMINI (VERS 1530 — APRÈS 1604).



L'influence que le style de Raphaël exerça, au XVIe siècle, sur les diverses écoles d'Italie, fut considérable. Introduit à Gênes, en 1528, par Pierino del Vaga, ce style y fut adopté avec enthousiasme et imité avec un talent incontestable par trois peintres nommés Semini.

Antonio Semini ou da Semino, le chef de cette famille d'artistes, naquit vers 1485 d'un père étranger, soldat au service de la République génoise. Il eut pour maître L. Brea dont il suivit d'abord, mais en l'améliorant, la manière archaïque. Un de ses premiers ouvrages fut un *Martyre de saint André* qu'il peignit, pour l'église dédiée à cet apôtre, en collaboration avec son condisciple Teramo Piaggia. « Il est impossible, dit Lanzi, de voir ce tableau sans y reconnaître le style de Brea, mais perfectionné et devenu plus moderne. Les figures ne sont pas encore aussi grandes qu'on les fit dans le bon siècle, et le dessin n'est pas assez souple ; mais il y a dans les traits une vérité qui arrête les regards et dans le coloris une harmonie qui les charme. Les plis des draperies sont naturels ; la composition, un peu confuse, n'est cependant pas sans

mérite. » Ce fut surtout après avoir vu les peintures décoratives du palais Doria, exécutées par Pierino dans le goût de Raphaël, qu'Antonio se lança résolûment dans la voie nouvelle tracée par ces maîtres. L'imitation est évidente dans une *Nativité* qu'il fit pour l'église Saint-Dominique, de Savone, où elle est encore, et dont Ratti a vanté le beau dessin, la couleur suave et bien empâtée.

Il est juste de dire pourtant que l'élève de L. Brea conserva jusqu'à la fin une grâce naïve qui rappelle l'ancienne école et qui justifie le surnom de « Pérugin génois » que Lanzi lui a donné.

Il eut deux fils : Andrea et Ottavio ; après leur avoir enseigné tout ce qu'il savait lui-même, il les envoya à Rome pour y achever leur éducation artistique. Ils y étudièrent les chefs-d'œuvre de l'antiquité, entre autres les bas-reliefs de la colonne Trajane, mais ce fut, comme on pense bien, les peintures de Raphaël qui excitèrent le plus leur admiration et qu'ils copièrent avec le plus d'ardeur.

Soprani donne à entendre que les deux frères firent ensemble le voyage de Rome ; mais il ne nous apprend ni l'époque de leur départ, ni celle de leur retour. Tout ce que nous savons c'est qu'Andrea était à Gênes en 1552, année à laquelle les biographes rapportent le premier ouvrage de quelque importance qu'il ait exécuté dans sa ville natale. Son père était mort cinq ans auparavant. Ce premier travail, digne de mention, était un *Baptême du Christ* qu'il peignit à fresque dans la chapelle de Santa-Maria degli Angioli, aux frais du patricien Adamo Centurione. Il exécuta ensuite pour d'autres églises et des palais un assez grand nombre de peintures à l'huile et à fresque, qui ont malheureusement péri pour la plupart. Il se fit aider, dans plusieurs de ces travaux, par son frère Ottavio qui lui était supérieur en talent, au dire de Soprani, mais qui joignait à l'humeur la plus violente les passions les plus basses. Dissolu, intempérant, il passait plus de temps dans les lieux de débauche que dans son atelier, et il était si peu maître de lui qu'un jour, dans un accès de fureur, il tua un de ses aides. Obligé de s'exiler à la suite de ce meurtre, il ne put rentrer à Gênes qu'après avoir acheté le silence des parents de la victime. Andrea, qui était de mœurs et de caractère tout opposés, se désolait de la conduite d'Ottavio, et cherchait, mais vainement, à le ramener dans une meilleure voie. Il avait, d'ailleurs, la plus vive tendresse pour lui et, bien que surchargé de travaux à Gênes, il consentit à le suivre à Milan. Ottavio, que ses goûts crapuleux ne détournaient pas de l'amour de l'art, était attiré dans cette dernière ville, si nous en croyons ses biographes, par le désir d'y étudier les chefs-d'œuvre de l'école lombarde. Ce qui est certain, c'est qu'à peine arrivés à Milan, les deux frères furent chargés de décorer la grande salle du palais que l'architecte Galeazzo Alessi [1] venait de construire pour un patricien génois, Tommaso Marini, duc de Terranuova. Andrea y peignit le *Banquet des dieux*, à la voûte, et Ottavio les *Muses* et les *Vertus*, sous la corniche [2].

Revenu à Gênes, Andrea finit par se séparer complétement de son frère qui s'abandonnait de plus en plus à ses mauvais penchants. Parmi les nombreux ouvrages qu'il exécuta dans la suite, on cite les fresques du palais Negroni (aujourd'hui palais Sauli), le portrait de Francesco-Maria Spinola, marquis de Garessio, celui de la femme du poëte Scipione Metelli, et une *Crèche* peinte pour l'église San-Francesco di Castelletto, tableau dont Lanzi a critiqué le dessin, tout en reconnaissant qu'il offre dans son ensemble « des traits frappants de la manière de Raphaël ». Cette *Crèche* est, croyons-nous, celle qui appartient aujourd'hui au musée de Turin où nous l'avons vue récemment (1870). C'est une grande toile qui mesure environ 3 mètres de hauteur et 2 mètres de largeur. Sur le devant de la composition, la Vierge, jeune et souriante, est agenouillée, de profil, près du berceau où repose le petit Jésus qui la regarde en se tettant le doigt. Elle se penche vers lui et écarte la gaze transparente dont il était recouvert. Elle est vêtue d'une robe de couleur rosâtre et d'un manteau vert ; un voile léger est posé coquettement sur ses cheveux d'un blond roux. De chaque côté sont agenouillées deux figures de profil très-expressives : à gauche, un vieux pâtre, vêtu d'une jaquette rose, les jambes nues, les mains appuyées sur son bâton ; à droite, saint Jean-Baptiste, dans son

[1] Galeazzo Alessi, architecte pérugin, avait travaillé précédemment à Gênes pendant plusieurs années et y avait élevé un grand nombre d'édifices.

[2] Un autre peintre, Aurelio Busso, de Crema, élève de Polydore de Caravage, peignit, dans les angles de la voûte, les *Quatre Saisons*.

costume d'anachorète. Par derrière, on voit Joseph debout, en manteau jaune et tunique bleue, et d'autres pâtres dont un jeune, coiffé d'un chapeau de paille, porte un agneau sur ses épaules. L'âne et le bœuf se tiennent près de là, au milieu de l'édifice en ruines où est né l'Homme-Dieu. Au fond, dans un paysage, l'ange annonce aux bergers la bonne nouvelle.

Cette peinture, admirablement conservée, est claire, tranquille, harmonieuse ; mais cette clarté et cette harmonie sont un peu froides. Le modelé est savant, mais il n'est pas exempt de dureté, et les formes sont plus correctes qu'élégantes. En somme, cet ouvrage accuse mieux, à mon avis, le style florentin que le style raphaëlesque : par la couleur, il m'a rappelé tout à fait le Bronzino.

Nous avons vu dans le palais Pallavicini, à Gênes, une autre œuvre des plus importantes d'Andrea Semini, une *Cléopâtre* où l'on retrouve la pureté et la distinction de lignes de l'école romaine, unies à une grande



ATTAQUE ET INCENDIE D'UN CAMP RETRANCHÉ (d'après un dessin d'Ottavio Semini, du musée du Louvre).

délicatesse de coloris et à une *morbidezza* pleine de charme. La reine, assise sur sa couche, les regards tournés vers le ciel, le bras droit appuyé sur la poitrine, allonge une de ses jambes qui est nue tandis que l'autre, repliée sur le lit, est recouverte d'une draperie rouge. Nous lisons dans un *Guide de Gênes* que Semini s'est proposé d'imiter le Titien dans cette peinture : il y a fort loin sans doute de l'éclat du maître vénitien à la douceur du peintre génois, mais on ne peut nier que celui-ci ne se soit montré aussi bon coloriste que bon dessinateur dans cette *Cléopâtre*.

La *Nativité* du musée de Turin est datée de 1584. C'est donc par erreur que la plupart des biographes, à commencer par Lanzi, ont fait mourir Andrea en 1578 ; ils se sont fondés sur un passage où Soprani, après avoir dit que cet artiste vécut jusqu'à l'âge de soixante ans, rapporte l'inscription suivante placée sur son tombeau à Santa-Maria del Carmine :

S. D. ANDREÆ SEMINI Q. ANTONII
AB IPSO SIBI
SUISQUE HÆREDIBUS EXSTRUCTUM
ANNO DOMINI MDLXXVIII

Mais cette inscription signifie simplement qu'en 1578 Andrea fit préparer pour lui-même et pour ses héritiers le tombeau dont il s'agit. On n'a pas pris garde que Soprani lui-même dit expressément que le portrait du marquis de Garessio, cité plus haut, fut peint en 1582. Il existe, d'ailleurs, un document qui atteste qu'Andrea retoucha, en 1585, une figure colossale de la *Vierge* qu'il avait peinte, l'année précédente, dans la tour del Brandale à Savone [1]. Ce n'est pas tout. A l'occasion du débat soulevé à Gênes par la corporation des doreurs, G.-B. Paggi écrivit de Florence à son frère, le docteur Girolamo, pour lui conseiller de prendre à part « Andrea Semino et ses fils » et de leur faire entendre combien il serait préjudiciable à leur dignité qu'ils consentissent à s'associer à cette corporation. Dans une lettre postérieure, il témoigne sa satisfaction de savoir que Semini et ses fils se sont laissé convaincre. Cette correspondance, publiée dans la *Raccolta* de Bottari, est datée de 1591. Andrea était donc encore vivant à cette date. — Ses fils, Cesare et Alessandro, qui cultivèrent eux-mêmes la peinture, ne s'élevèrent pas au-dessus de la médiocrité.

Ottavio poussa l'imitation de Raphaël beaucoup plus loin que n'avait fait son frère, si loin même que, selon les biographes, un *Enlèvement des Sabines*, qu'il avait peint sur la façade d'un palais de la famille Doria, fut pris par Giulio Cesare Procaccini pour un ouvrage du maître d'Urbin. Cette fresque a péri, ainsi que la plupart de celles dont divers palais et églises de Gênes et de Savone furent ornés par Ottavio. Il s'adonna spécialement à ce genre de peinture et y déploya un talent vraiment supérieur, mais il adopta, sur la fin de sa carrière, une manière beaucoup trop rapide et lâchée. Il fit aussi plusieurs tableaux à l'huile, mais il ne sut point leur donner une couleur assez vigoureuse. Il passa les dernières années de sa vie à Milan où il a laissé, entre autres ouvrages, plusieurs fresques dans l'église Sant'Angelo, fresques qui offrent, suivant Lanzi, « sinon une grande pureté de dessin, du moins une grande fécondité d'idées, beaucoup d'esprit, une couleur forte et agréable. » Il eut dans cette ville un protecteur zélé, le comte d'Adda qui, non content de lui confier d'importants travaux, le logea dans son palais et le combla de bienfaits, sans pouvoir obtenir toutefois qu'il renonçât à ses habitudes dépravées. Il mourut subitement en 1604, à la suite d'un repas où il avait sans doute fêté Bacchus plus dévotement encore qu'à l'ordinaire.

MARIUS CHAUMELIN.

[1] Ce document que Spotorno a publié dans sa *Storia letteraria della Liguria* (IV, 211), est extrait de *Mémoires* inédits sur Savone, rédigés par G.-B. Risso ; il est ainsi conçu : « Le 25 juin 1584, est venu de Gênes le peintre Andrea Semini qui a commencé à peindre, dans la tour del Brandale, une image de la *Vierge*, de proportions gigantesques ; il l'a terminée le 14 août, avec l'aide d'Antonio Liporoto, dit Olivero, de Savone, son disciple. Le 15 mai 1585, ledit Semini étant revenu à Savone et ayant été blâmé pour la manière dont il avait fait cette *Vierge*, il la repeignit avec le manteau sur la tête pour plus de dévotion, la première ayant les cheveux épars sur les épaules. » Spotorno nous apprend que « cette très-belle peinture » a souffert des injures de l'air et des années.

RECHERCHES ET INDICATIONS

LOUVRE. — Le Louvre n'a pas de tableaux des Semini, mais il possède, de la main d'Ottavio, cinq dessins dont deux sont reproduits ici en fac-simile.

MUSÉE DE RENNES. — *Martyre de saint Étienne*, tableau attribué à Alessandro Semini.

MILAN. — Église Sant'Angelo : fresques de la chapelle de S. Jérôme, par Ottavio; celle qui représente les *Funérailles* du saint a été particulièrement vantée par Lanzi.

FLORENCE. — Le catalogue de la Galerie des Offices, publié en 1840 (édition française), mentionne, comme étant l'œuvre de Semini, « un *Christ sur la croix*, grand tableau avec beaucoup de figures, mais d'un style un peu dur. » Cette peinture a dû être retirée, depuis, du musée : elle n'est pas inscrite au catalogue de 1869.

MUSÉE DE TURIN. — La *Nativité* ou la *Crèche*, tableau signé : ANDREA CEMINI OPVS, MDIXXXIIII. Le troisième chiffre de cette date paraît être un I, mis ici pour un L.

GÊNES. — Outre les peintures mentionnées dans la biographie, on voit encore dans cette ville : une *Ste Famille*, d'Antonio Semini, au palais Brignole-Sale ; une *Conception*, d'Andrea, dans l'église St-Pierre ; une *Pêche miraculeuse*, peinte sur bois par Ottavio, dans la galerie de l'Académie Ligustique; diverses fresques d'Andrea et Ottavio, dans les palais Serra, Pallavicini (*delle Peschiere*), Gaetano Cambiaso, etc.; une *Sainte Catherine, martyre*, tableau de Cesare et Alessandro Semini, dans l'église de S. Lorenzo.

La villa Imperiali, située près de Lavagnola, possède des fresques d'Andrea, qui sont bien conservées, au dire de Spotorno, et dont les sujets sont empruntés pour la plupart à la *Jérusalem délivrée*.

CORBEIL, typ. et stér. de CRÉTÉ FILS



École Italienne. *Peintures murales, Histoire et Religion.*

LUCA CAMBIASO

Dit le CANGIAGE ou LUCHETTO DE GÊNES

NÉ EN 1527. — MORT EN 1585.



A PAQUIER. CAMBIASO L. CHAPON.

Dans son livre sur les *Vrais Préceptes de la Peinture* [1], publié à Ravenne en 1587, l'Armenini raconte qu'il vit travailler, dans une église de Gênes, « un certain Luchetto » qui peignait des deux mains à la fois avec une dextérité et une vivacité merveilleuses, et qui avait exécuté plus de fresques à lui seul que ne pourraient en produire, dans toute leur vie, douze peintres réunis. Si le mérite de Luchetto, — qui n'est autre que Luca Cambiaso. — s'était borné à ces prouesses et à cette fécondité, l'histoire n'eût certainement pas enregistré son nom parmi ceux des maîtres de la peinture; mais à l'adresse d'un praticien consommé il a joint, au dire de l'Armenini lui-même, des qualités artistiques de premier ordre : « Ses figures sont dessinées avec une vigueur admirable et en même temps avec cette élégance, cette grâce, cette souplesse, auxquelles tant de maîtres n'arrivent, dans leurs meilleurs ouvrages, qu'à force d'art et de travail. Sa manière se rapproche de celle du Tintoret; certains connaisseurs prétendent même qu'elle est plus hardie, plus résolue encore; mais la vérité

ÉCOLE génoise.

[1] *Dei Veri Precetti della Pittura*, in-4°.

est que son dessin est moins correct, et que si son coloris a plus de douceur, il a moins de relief et de force. »

L'Armenini n'est pas le seul qui ait mis Cambiaso en parallèle avec les maîtres de la peinture. Lomazzo, excellent appréciateur, le place au-dessus de tous ses contemporains pour la science et la hardiesse des contours, et va jusqu'à dire que quelques grands peintres, dont il ne donne pas les noms, furent d'avis que les figures du *Jugement dernier* de Michel-Ange perdaient beaucoup de leur vigueur et de leur *furie,* comparées à certaines figures simplement esquissées de Luca Cambiaso. « Toutefois, ajoute-t-il, l'effet produit par ces rapides croquis aurait été bien amoindri, si l'auteur les eût ombrés et terminés; car Luca ignorait l'art d'éclairer ses figures avec vérité et de distribuer les ombres suivant l'attitude du corps. »

On dit qu'un jour, à la vue des peintures dont Cambiaso avait décoré la villa Vivaldi, à Terralba, près de Gênes, Mengs s'écria que jamais il ne lui avait semblé autant que ce jour-là voir les *Loges* de Raphaël ailleurs qu'au Vatican. Lanzi, qui rapporte cette anecdote, résume ainsi son propre jugement sur Cambiaso : « Luca fut un des premiers artistes de son temps; dessinateur hardi, rapide, grandiose, fécond en images toujours neuves, il se plaisait à introduire dans ses œuvres les raccourcis les plus difficiles et triomphait des plus grands obstacles de son art. »

A ces témoignages flatteurs nous pourrions joindre ceux de Luigi Scaramuccia, qui nomme le Cangiage parmi les peintres dont il a le plus admiré les œuvres, à Gênes; de Boschini, qui le cite comme un modèle pour les beaux contours; de Palomino Velasco, qui, après avoir loué sa facilité, sa fécondité et sa promptitude dans l'invention, reconnaît que sa peinture n'est pas toujours d'un goût irréprochable, mais que ses dessins sont excellents.

Surnommé par certains biographes le Raphaël de la Ligurie, par d'autres le Corrége génois, Luca Cambiaso trouva, de son vivant, un panégyriste dans Monseigneur Oberto Foglietta [1], son compatriote, et fut chanté par divers poëtes, entre autres par le fameux cavalier Marino. Qu'il y ait beaucoup à rabattre de ces éloges, cela n'est pas douteux; mais il nous paraît aussi que le Cangiage n'est pas apprécié en France selon son mérite. Sa réputation serait tout autre si, au lieu de deux cents dessins enfouis dans des cartons et connus de deux ou trois amateurs, on voyait de lui quelque peinture de son beau temps au Musée du Louvre.

Luca Cambiaso naquit à Moneglia, près de Gênes, le 18 octobre 1527. Son père, Giovanni Cambiaso [2], peintre de talent, l'exerça dès sa plus tendre jeunesse à reproduire des dessins de Mantegna, et lui apprit en même temps l'art de modeler la terre; ensuite il lui fit copier les peintures dont Perino del Vaga et le Pordenone avaient orné les palais de Gênes. Luca avait à peine dix ans que déjà, si nous en croyons ses biographes, il promettait un grand peintre. Son père employait, d'ailleurs, de singuliers moyens pour hâter ses progrès : tantôt il ne l'habillait qu'à moitié, afin de l'obliger à rester à l'atelier; tantôt il lui administrait, pour les moindres fautes de dessin, la plus verte correction. Heureusement pour lui, le petit Luca avait d'excellentes dispositions naturelles.

A quinze ans, il aidait déjà son père dans ses travaux; à dix-sept ans, il fut chargé personnellement, — de préférence à Lazzaro Calvi, artiste alors en réputation et dans toute la maturité de son talent, — de peindre la voûte de la grande salle du palais d'Antoine Doria. Il y représenta, avec un style grandiose et pathétique, — ce sont les expressions de Soprani, — le *Massacre des fils de Niobé*, et peignit dans

[1] *Clarorum Ligurum Elogia;* Rome, 1573, p. 250.

[2] Giovanni Cambiaso naquit de parents pauvres, en 1495, dans la vallée de Polcevera, près de Gênes. Il eut pour maître Antonio Semini et reçut ensuite des conseils de Carlo del Mantegna. Mais ayant vu travailler Perino del Vaga, Pordenone et Beccafumi, que le prince Doria avait fait venir, en 1528, pour décorer son palais, il s'enthousiasma de la manière de ces grands artistes et s'appliqua à les imiter. Il paraît s'être adonné surtout à peindre à fresque; mais il ne nous est parvenu aucun de ses ouvrages. Soprani dit qu'il imagina de dessiner le corps humain au moyen de cubes, invention qu'aurait perfectionnée Luca, mais que quelques auteurs attribuent à Bramante et d'autres à Albert Dürer.

les lunettes et les pendentifs d'autres scènes mythologiques. A la stupéfaction de tous les connaisseurs, il exécuta ces compositions pour ainsi dire à main levée, sans avoir fait d'autre étude préparatoire qu'un simple croquis sur papier. On raconte que des artistes florentins, qui virent ces peintures au moment où Luca les terminait, furent émerveillés de la précocité de son génie et prédirent qu'il serait de force un jour à surpasser Michel-Ange.

Tout en faisant la part de l'exagération italienne, on peut admettre que la manière *gigantesque* suivie



JUDITH TENANT LA TÊTE D'HOLOPHERNE (Ancienne Galerie d'Orléans).

par Cambiaso dans ses premiers ouvrages rappelait de loin le grandiose terrible de la Sixtine; mais, selon toutes probabilités, elle avait plus d'emphase que de pathétique, plus d'enflure que de véritable grandeur. Un architecte de Pérouse, Galeazzo Alessi, qui était venu s'établir à Gênes, se lia avec le jeune peintre et l'engagea à adopter un style plus calme, plus correct, plus conforme à la nature. Luca suivit cet avis, comme on peut le voir par une *Décollation de saint Jean-Baptiste* qu'il peignit, en 1552, dans l'église de Sainte-Marie-des-Anges. Mais ses progrès dans cette nouvelle voie furent beaucoup plus marqués lorsqu'il eut fait la connaissance de Giovanni Battista Castello, dit le Bergamasque, qui, comme beaucoup d'artistes de cette époque. était à la fois peintre, sculpteur et architecte. De rivaux qu'ils étaient d'abord, Luca et le

Bergamasque devinrent amis et compagnons inséparables; ils exécutèrent ensemble un grand nombre de travaux et se donnèrent l'un à l'autre des conseils. Luca apprit de Castello à composer avec plus de goût, à améliorer surtout la perspective et l'architecture de ses tableaux, et probablement aussi à manier le ciseau, car, à partir de cette époque, il exécuta plusieurs sculptures. Ce fut dans la chapelle des Lercaro, à la cathédrale, que les deux amis unirent leurs efforts avec le plus de succès. Le Bergamasque peignit la voûte, fit les ornements en stuc et sculpta, pour une des niches, une statue en marbre de la *Prudence;* Cambiaso peignit sur les murs le *Mariage de la Vierge* et la *Présentation au Temple*, fit pour la décoration de l'autel trois tableaux représentant l'*Adoration des Mages,* la *Crèche*, et *Deux Prophètes*, et sculpta une statue de la *Foi* [1], pour faire pendant à celle de la *Prudence.*

Soprani limite à douze années l'époque la plus brillante de la carrière de Cambiaso, celle où, sans rien perdre de son originalité native, il eut une manière plus soignée, plus étudiée, plus rapprochée, en un mot, de celle de Perino del Vaga et de Raphaël, ses modèles de prédilection. Outre les peintures de la chapelle Lercaro, il exécuta durant cette période, dans les églises et dans les palais de Gênes, une foule de tableaux à l'huile et à fresque dont nous indiquons les principaux à la fin de cette notice. Les plus vantés parmi ses tableaux d'église sont le *Martyre de saint Barthélemy,* à San Bartolommeo dell' Olivella, et le *Martyre de saint Georges*, cité par Lanzi comme le chef-d'œuvre du maître, à San Giorgio. De toutes les peintures décoratives qu'il exécuta dans les palais, la plus importante est le plafond de la villa Vivaldi (depuis villa Imperiale), qui représente l'*Enlèvement des Sabines* et qui rappela à Mengs les *Loges* du Vatican. Cette voûte est d'une beauté vraiment surprenante, écrivait Ratti en 1770, et il est à souhaiter qu'elle se conserve dans l'état de fraîcheur où elle est restée depuis deux siècles. La scène se passe sur une place entourée d'édifices d'une riche architecture. L'ardeur des ravisseurs, la colère des Sabins, la frayeur des jeunes filles sont exprimées avec une énergie extraordinaire; le dessin est d'une exquise élégance, le coloris plein de vigueur, l'ordonnance des plus judicieuses; l'heureuse distribution des lumières et des ombres donne à l'ensemble une apparence de vérité et de vie saisissante.

Bien que surchargé de commandes, le Cangiage trouvait encore le temps de produire un nombre considérable de croquis; comme Apelle, il aurait pu se flatter de ne jamais passer un jour sans dessiner (*nulla dies sine lineâ*). Il n'attachait, du reste, aucune importance à ces croquis, qu'il exécutait sur un papier grossier, avec la pointe d'un roseau; ce n'était pour lui que des études, de simples exercices, qu'il jetait par paquets dans un coin de son atelier, où sa femme et sa servante les prenaient sans scrupule pour allumer le feu. Un assez grand nombre, toutefois, fut recueilli par ses amis et ses élèves et passa depuis dans les galeries et dans les musées. Parmi ces dessins, il en est de fort beaux et qui dénotent un artiste vraiment supérieur; mais beaucoup sont insignifiants et font peu regretter ceux que le maître avait jugés lui-même indignes d'être conservés. « Jamais peintre n'a produit avec plus de facilité que le Cangiage, a dit Mariette à propos des dessins du cabinet de Crozat (p. 82); mais jamais artiste n'a été moins arrêté. Il s'était fait une méthode de n'indiquer toutes les parties de ses figures que par de simples lignes droites. On donna de grands éloges dans le temps à cette nouvelle manière; mais on en a reconnu l'abus depuis, et l'on ne regrette plus, comme on a fait, la prodigieuse quantité de dessins que ce maître a détruits lui-même. Il en reste assez pour se consoler de leur perte. » D'après Cean Bermudez, le Tintoret aurait dit que les dessins de Cambiaso n'apprendraient rien à l'élève qui les

[1] Soprani rapporte qu'après avoir achevé cette statue, Luca jeta là son ciseau, disant que le pinceau était un instrument plus délicat et plus docile. Toutefois, si nous en croyons Ratti, il sculpta depuis, dans l'église de San Francesco di Castelletto, le mausolée d'Andrea Spinola, et, pour le palais Torre, une charmante statue de *Bacchus* (*che potrebbesi meritamente chiamare scultura greca*). On voit encore, dans l'église de Sainte-Catherine, un petit groupe de marbre exécuté par Cambiaso, et représentant le *Christ en croix entre la Vierge et saint Jean,* et dans l'Oratoire de Saint-Antoine, une statue en bois de ce saint abbé, que Soprani dit avoir été faite par le même artiste.

copierait, mais que l'artiste déjà formé en retirerait un grand profit, à cause de la science et de l'habileté avec lesquelles ils sont exécutés.

La vie si occupée, si studieuse, du Cangiage fut tout à coup troublée. Étant devenu veuf et n'ayant pas le loisir de veiller par lui-même à l'éducation de ses enfants, il pria la sœur de sa défunte épouse de se charger de ce soin. Elle y consentit et toucha si bien l'artiste par son zèle, sa grâce et sa beauté, qu'il en



LA LAPIDATION DE SAINT ETIENNE (Fac-simile d'une gravure de Schiaminossi).

devint éperdument amoureux et ne songea plus qu'au moyen d'obtenir la dispense nécessaire pour l'épouser. Dans ce but, il se rendit à Rome, en 1575, et alla se jeter aux pieds de Grégoire XIII, à qui il présenta sa requête, en l'appuyant du don de deux tableaux. Le pape accepta le présent, mais refusa la dispense, et enjoignit même au pauvre Luca de se séparer de la femme aimée dès qu'il serait de retour à Gênes. L'artiste partit, la mort dans l'âme, et exécuta religieusement l'ordre du pontife. Pour se distraire de sa douleur, il redoubla d'ardeur au travail; mais, à dater de ce moment, son talent ne fut plus le même: soit que l'absence de celle qu'il aimait eût paralysé son imagination, soit que l'obligation de diriger lui-même sa maison ne lui permît plus de soigner autant sa peinture, il adopta un faire expéditif et remplaça par

une sorte de maniérisme la grâce dont il avait fait preuve jusqu'alors. Les ouvrages peints dans cette troisième manière sont innombrables.

Tandis qu'il cherchait à s'étourdir par une activité fiévreuse, le Cangiage fut invité par Philippe II à aller continuer les peintures de l'Escorial, laissées inachevées par Navarrete, qui venait de mourir [1]. Pouvant à peine suffire aux commandes de l'aristocratie génoise et n'étant plus guère d'âge, d'ailleurs, à entreprendre un long voyage, il aurait sans doute décliné cette invitation; mais il fut poussé à l'accepter par l'espérance d'obtenir, par l'intercession du roi d'Espagne, la dispense qui lui tenait tant au cœur. Il partit donc, en 1583, emmenant avec lui Orazio son fils, et Lazzaro Tavarone, son meilleur élève. Philippe II l'accueillit avec distinction, et, par lettres patentes données au Pardo le 19 novembre 1583, le nomma son premier peintre et lui assigna une pension annuelle de 500 ducats [2], sans préjudice du payement des travaux qu'il pourrait exécuter.

Cambiaso se mit immédiatement à l'œuvre et exécuta avec sa célérité accoutumée une foule de peintures à fresque et à l'huile, dont la plus considérable et la plus célèbre est la voûte de l'église de l'Escorial, représentant la *Gloire des Bienheureux* ou *le Paradis*. Voici quelle est l'ordonnance de cette immense composition : au centre, sur un trône resplendissant de lumière, sont assis le Père Éternel et le Fils, entre lesquels plane l'Esprit-Saint sous la figure d'une colombe; près du Christ, se tient la Vierge, contemplant avec amour son divin Fils. Autour de ce groupe principal sont rangés les esprits célestes, anges, archanges, trônes, dominations, jouant de divers instruments ou chantant les louanges du dieu de Sabaoth. Dans l'empyrée se jouent de gracieux chérubins portant des guirlandes, les Innocents massacrés par Hérode et les enfants morts après avoir reçu le baptême. On voit ensuite les Apôtres, au milieu desquels se tient Jean-Baptiste, le Précurseur; puis viennent les patriarches, les prophètes, les docteurs, les martyrs, les confesseurs, les vierges, les épouses, les veuves, les saints pontifes, les fondateurs d'ordres, les empereurs et les rois, les religieux et les chevaliers des divers ordres; toutes figures plus grandes que nature, les unes assises, les autres debout, reconnaissables à leurs attributs.

Luca ne mit que quinze mois pour peindre cette voûte colossale, remarquable à divers titres, mais où, suivant l'expression du Père Francisco de los Santos, la rapidité excessive de l'exécution se trahit dans le coloris et les accessoires. Palomino Velasco dit que si l'on n'y trouve pas la diversité d'attitudes et d'expressions que réclame l'art, la faute doit en être rejetée sur les théologiens qui imposèrent un programme au peintre. Celui-ci reçut, pour son travail, douze mille ducats au lieu de huit mille, prix qui avait été convenu [3]. Non content de le récompenser avec cette munificence toute royale, Philippe II le traita avec une familiarité affectueuse : il prenait plaisir à le voir peindre et à lui faire sur ses ouvrages des observations critiques, que l'artiste se gardait bien de ne pas trouver excellentes.

Se voyant comblé de tant de faveurs, Luca pensa que le moment était venu de demander au roi d'intercéder

[1] Soprani a avancé, par erreur, que le Cangiage fut appelé pour continuer les peintures commencées à l'Escorial par son ami le Bergamasque, que l'historien génois fait mourir en 1583 (biographie de Cambiaso), et, ailleurs, en 1579 (biographie de Castello). Le Bergamasque n'exécuta à l'Escorial que des travaux d'architecture. Palomino Velasco et Cean Bermudez, mieux placés que Soprani pour avoir des renseignements exacts, disent que ce fut après la mort de Navarrete, arrivée en 1579, que Luca fut mandé en Espagne (*para suplir la falta del Mudo en las pinturas del Escorial*). Philippe II, à qui son ministre à Gênes, et peut-être aussi le Bergamasque, avaient vanté l'habileté de Cambiaso, commanda d'abord à celui-ci un *Martyre de saint Laurent* pour le maître-autel de l'église de l'Escorial. Ce tableau, dont le mérite décida le roi à faire venir Luca, fut remplacé dans la suite par une toile de Zuccaro représentant le même sujet.

[2] Con el sueldo de quinientos ducados anuales, y con la calidad de que se le pagasen sus obras por concierto o tasacion (Bermudez). — Soprani s'est évidemment trompé en disant que la pension était de 500 écus par mois.

[3] Palomino dit 8,000; Bermudez, 9,000.

pour lui auprès du pape. N'osant toutefois l'entretenir lui-même de cette affaire, il pria un des ministres favoris de ce prince de s'en charger. Mais le favori s'y refusa absolument et engagea même le pauvre artiste à ne rien laisser voir de ses désirs, s'il tenait à conserver les bonnes grâces de Philippe II. En entendant cette réponse, qui brisait ses dernières espérances, Luca fut saisi d'un violent délire qui, en peu de jours,



SAINTE FAMILLE (Fac-Simile d'un dessin de Cambiaso).

le conduisit au tombeau, malgré les soins que lui prodiguèrent les médecins du roi. Il mourut en 1585 [1] et fut enterré à l'Escorial.

Son fils Orazio quitta l'Espagne, vers la fin de l'année suivante, pour retourner à Gênes : il avait été chargé d'exécuter à l'Escorial les peintures de la galerie de la Reine, en collaboration avec Lazzaro Tavarone et avec Niccolò Granello et Fabrizio Castello, le premier beau-fils, le second fils du Bergamasque.

MARIUS CHAUMELIN.

[1] Palomino Velasco le fait mourir en 1580 ; Resta, en 1588.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Cambiaso est un des artistes dont le nom a été le plus dénaturé par les biographes. Il a été nommé LUCA CANGIASO, par Lomazzo (*Idea del Tempio della Pittura;* Milan, 1590, in-4°, p. 95 et 152); — LUCA CANGIASI, par Scaramuccia (*Le Finezze dei Penelli italiani;* Pavie, 1674, in-4°, p. 155), et par Masini (*Bologna perlustrata*, I, p. 114); — LUCHETTO DA GENOVA, par l'Armenini (*loc. cit.*); — LUCAS CANGIASO ou LUQUETO, par Palomino Velasco (*las Vidas de los Pintores y Statuarios eminentes españoles;* Madrid, 1715), et par Cean Bermudez (*Diccionario de las Bellas-Artes*); LUQUETO, LUCAS CANGIASO, CANGIOSO ou CANXIOSO, par Francisco de los Santos (*Descripcion breve del monasterio de S. Lorenzo el Beal del Escorial*, etc.; Madrid, 1657; *passìm*); — LUCAS CANIOSA, sur une gravure d'Antoine Wierix, datée de 1588; — LOUIS CANGIAGE, par Florent Lecomte (*Cabinet des Singularités*, etc.; Paris, 1700; 3e vol., p. 189); — LUC CANGIAGE ou LE CANGIAGE, par Mariette, P. Remy, Dargenville et la plupart des auteurs français du dix-huitième et du dix-neuvième siècle; — CAMBIAGIO, par Cochin (*Voyage d'Italie*); — LUCAS CAMBIASI, par l'abbé de Fontenai (*Dictionnaire des Artistes*, 1776), et par les auteurs du texte de la *Galerie du duc d'Orléans;* — LUCA GANGIASO, par Th. Gautier (*Voyage en Espagne*); — LUCA CANGIASI, CANGIACI, CAGNACI et CAMBIASI, par Brulliot (*Dictionnaire des Monogrammes*); — LUCA CAMBIASO, par Soprani et Ratti, les auteurs des *Vies des Peintres génois*, par Lanzi, et par beaucoup d'autres.

MUSÉE DU LOUVRE. — Le Louvre ne possède pas de tableaux de Luca Cambiaso, mais on n'y trouve pas moins de 181 dessins authentiques de ce maître, 18 dessins d'une attribution douteuse, et 33 dessins copiés d'après lui. Une seule de ces pièces, une *Figure de femme debout et drapée*, dessin à la sanguine et à la plume, lavé et rehaussé de blanc sur papier gris verdâtre, provenant du cabinet de Mariette, a été jugée digne d'être exposée dans la Salle des Boîtes. Parmi les autres, on remarque : le *Repos de la Sainte Famille*, le *Christ à la colonne, Saint Joseph et l'enfant Jésus, Saint Laurent*, le *Christ dépouillé de ses vêtements*, le *Triomphe d'Amphitrite*, des *Ambassadeurs offrant des présents*, etc.

MUSÉE D'ORLÉANS. — Le *Serpent d'airain*. — « On pourrait reprocher à la plupart des têtes de ce tableau certains martelages roses assez intempestifs sur des faces effrayées ou crispées par la souffrance; mais l'impression générale est saisissante. Certains personnages, tels qu'une femme à gauche dont on aperçoit la tête douloureuse, les blanches épaules et les bras violemment renversés, et une autre à droite, appuyée sur le cadre, nous ont rappelé, avec une touche plus lourde, la hardiesse de mouvements de Tintoret, de Titien, de Véronèse. » (Clément de Ris, *Musées de Province*, I, p. 237). M. de Pesquidoux (*Voy. art. en France*, p. 149) a dit de cette même toile : « Ce tableau ressemble à un tableau vénitien par l'éclat et la richesse du coloris; il est, de plus, très-dramatique et traité avec une grande vigueur. »

GÊNES. — Les œuvres que le Cangiage a laissées dans sa ville natale sont considérables. Nous avons cité dans la notice ses principales fresques. Parmi ses tableaux à l'huile, outre ceux dont nous avons également donné les titres, on remarque : à Sainte-Marie-de-Carignan, une *Pietà*, une *Descente de croix*, le *Bienheureux Alexandre Sauli obtenant de la Vierge la cessation de la peste;* à St-Barthélemy-des-Arméniens, la *Résurrection* et la *Transfiguration*, deux des meilleures œuvres du maître, et le *Baptême du Christ* (3e manière); — dans l'église de la Conception, une *Mater dolorosa;* — dans la galerie de l'Académie Ligustique, deux *Sainte Famille;* — au palais Adorno, une *Vierge entre deux Saints;* — au palais Balbi, un *Christ au jardin* et un *Portrait;* — au palais Brignole-Sale, une *Pietà*, une *Sainte Famille, Apollon écorchant Marsyas;* — au palais Gaetano Cambiaso, la *Cène* et le *Repas du Pharisien;* — au palais Pallavicini, *Vénus et Cupidon;* — au palais Maximilien Spinola (celui où se trouve le *Massacre des fils de Niobé*), un *Christ à la colonne*, cité par M. Lavice (*Musées d'Italie*, p. 118) comme étant le chef-d'œuvre du Cangiage; — au palais Ferdinand Spinola, *Luca Cambiaso faisant le portrait de son père Giovanni*, tableau excellent, dit M. Lavice; *Diane au bain*, *Calisto*, etc.

S. PIER D'ARENA. — Église paroissiale : *Fuite en Égypte*.

MUSÉE DES OFFICES. — Le *Portrait de l'artiste* (celui qui est gravé en tête de cette notice). La *Vierge et l'Enfant*, charmant tableau, gravé dans la *Reale Galleria di Firenze*.

MUSÉE BRERA, à Milan. — La *Nativité*.

MUSÉE DE PARME. — L'*Adoration des Mages*.

MUSÉE DE NAPLES. — La *Crèche*.

MUSÉE DE TURIN. — L'*Adoration des Mages*.

ROME. — Palais Doria, la *Madeleine;* — palais Barberini, la *Fuite en Égypte;* — palais Borghèse, *Vénus sur un dauphin*.

PINACOTHÈQUE DE BOLOGNE. — La *Nativité*.

ESCORIAL. — Parmi les peintures de l'église, outre la grande voûte dont nous avons parlé, on remarque huit figures de *Vertus, Saint Jérôme, Saint Laurent*, la *Prédication de saint Jean-Baptiste*, l'*Annonciation;* le *Couronnement de la Vierge* (voûte de la capilla Mayor), quatre *Prophètes* (lunettes de la même chapelle), le *Christ à la colonne* (dans la sacristie). — Les autres peintures dont Cambiaso a décoré le monastère sont : l'*Apparition du Christ aux apôtres, Saint Pierre et saint Jean se rendant au sépulcre*, l'*Assomption de la Vierge*, le *Martyre de sainte Ursule, Saint Michel vainqueur du démon; Pilate présentant le Christ au peuple*, etc.; six grands tableaux représentant des épisodes de la *Bataille de Lépante*.

MUSÉE DE MADRID. — Un *Cupidon* et une *Sainte Famille*

MUSÉE DE BERLIN. — La *Charité*.

MUSÉE DE MUNICH. — Un *Vieillard*.

MUSÉE DE LA HAYE. — La *Vierge*, tableau d'une authenticité douteuse

STAFFORD-HOUSE (Angleterre). — *Vénus et Cupidon*, pâle imitation du Corrége, dit M. Waagen (*Art's Treasures*).

ANCIENNE GALERIE DU DUC D'ORLÉANS, au Palais-Royal. — *Judith tenant la tête d'Holopherne* (gravée par Maviez, et dans cette notice, p. 3); *Vénus et Adonis* (gravé par Le Villain); l'*Amour endormi*.

Cambiaso passe pour avoir gravé sur bois et en camaïeu plusieurs pièces, dont quelques-unes sont marquées d'un monogramme formé des lettres L. et C entrelacées. Mais Brulliot pense que ces gravures ont été exécutées par un graveur anonyme qui avait pour marque les lettres G G. N. F E.

R. Schiaminossi, C. Bloemaert, A. Wierix, M. Oesterreich, N. Strixner, etc., ont gravé d'après le Cangiage.

Paris. — Imp. [illegible]



École Génoise. *Sujets Religieux.*

GIOVANNI-BATTISTA PAGGI

(1554-1627)



La plupart des peintres de l'École Génoise ont été les héros d'aventures plus ou moins romanesques. La vie de Giovanni-Battista Paggi fut particulièrement tourmentée. Il naquit à Gênes, en 1554. Issu d'une famille noble qui comptait parmi ses ancêtres un des cinq signataires du traité de paix intervenu, en 1188, entre la République génoise et la République pisane, il reçut une éducation brillante. Il s'instruisit dans les belles-lettres, il montra pour la musique une aptitude extraordinaire, il apprit l'escrime, l'équitation et les autres arts d'agrément considérés alors comme indispensables pour former un gentilhomme. Mais aucune étude ne l'attira autant que celle du dessin ; il s'y adonna avec passion et parvint, presque sans guide et étant encore enfant, à exécuter des compositions à la plume et à modeler des figurines en cire et en terre qui firent l'étonnement des connaisseurs. Son père, qui le destinait au négoce, voyait de fort mauvais œil se développer cette vocation pour l'art; il s'efforça de la contrarier par des mesures d'une sévérité excessive contre lesquelles réagit heureusement l'intervention maternelle. Le jeune Paggi continua secrètement ses études de prédilection et les étendit à la peinture et à l'architecture. Il avait vingt-deux ans lorsque son père vint à mourir. On pouvait croire que cette

circonstance allait le décider à s'abandonner à son penchant : elle faillit l'en détourner pour toujours. Devenu chef de famille, il dut prendre le parti de continuer les affaires dans lesquelles son père avait engagé son avoir; il y fut d'ailleurs poussé par la promesse qu'un de ses parents, enrichi lui-même dans le commerce, lui avait faite de lui donner sa fille unique en mariage. Mais la mort de ce parent rompit ces projets, et Paggi, qui avait gardé au fond de l'âme sa première passion, ne tarda pas à reprendre ses pinceaux. Sous la direction de Luca Cambiaso, qui avait constamment encouragé ses débuts, il compléta son éducation artistique et fut bientôt en état de prendre rang parmi les maîtres Génois. Sa position de fortune lui permit, d'ailleurs, de faire le plus généreux emploi de son talent. Aucun peintre ne se montra aussi prodigue de ses ouvrages : suivant le mot de Soprani, il donnait ses tableaux à quiconque lui en faisait la demande (*a chiunque gliene chiedeva*). Cette excessive générosité lui suscita une mésaventure des plus fâcheuses. Un de ses amis, qui avait obtenu de lui une peinture, voulut la lui payer. L'artiste s'y refusa d'abord, mais, comme l'ami insistait avec vivacité, il fut convenu que le prix serait fixé par Cambiaso. L'estimation faite par celui-ci fut d'ailleurs réduite de moitié par Paggi. Quand vint le moment d'être payé, le créancier malgré lui ne reçut d'abord que des injures, et les injures furent suivies de voies de fait auxquelles il riposta par deux coups de poignard. Le débiteur en mourut.

Condamné au bannissement perpétuel, Paggi se rendit à Pise où il peignit une *Vénus pleurant Adonis* dont la princesse de Piombino fut si charmée qu'elle le pria de faire son portrait. Des succès plus éclatants l'attendaient à Florence. Il se lia, dans cette ville, avec Jean de Bologne et fit, d'après ses conseils, quelques essais de sculpture. Ce maître éminent lui donna d'ailleurs un témoignage non équivoque de son estime, en le chargeant de peindre une *Crèche* pour la chapelle qu'il possédait dans l'église de l'Annunziata et où plus tard il devait avoir sa sépulture [1].

Une autre amitié, celle de Niccolo di Sinibaldo Gaddi, favori du grand-duc de Médicis et amateur éclairé des arts, valut à Paggi la commande d'une fresque pour le cloître de Santa-Maria Novella : il y représenta *Sainte Catherine convertissant deux condamnés à mort.* Lanzi vante la richesse de composition de cette fresque ; il la dit ornée de beaux édifices et conçue de telle sorte que beaucoup de connaisseurs la préfèrent aux autres peintures dont le cloître est rempli; il ajoute qu'à l'époque où l'artiste peignit cette *Sainte Catherine*, son plus grand mérite ne consistait point dans la vigueur de l'exécution, mais dans la noblesse de ses airs de tête, et qu'il y joignait tant de délicatesse et de grâce qu'il a été mis souvent au niveau du Baroche et de Corrège lui-même.

Le succès obtenu par Paggi à Santa-Maria Novella lui attira d'importantes commandes. Dom Silvano Razzi, abbé de Santa-Maria degli Angioli, lui fit peindre un *Saint Boniface* pour une chapelle intérieure de son couvent, et un *Retour d'Égypte* pour son église. Un *Saint Sébastien frappé de verges*, qu'il exécuta pour un oratoire de l'Annunziata et qui lui fut payé 200 écus par le bailli Ruberto di Pandolfo Pucci, beau-frère du pape Léon XI, passe pour être une de ses meilleures productions ; il est moins réputé, toutefois, que la *Transfiguration*, de l'église San-Marco. Les biographes s'accordent à citer ce dernier tableau comme le chef-d'œuvre du maître. Après avoir loué la beauté de l'ordonnance, la correction des contours et l'harmonie des couleurs, Ratti s'écrie avec enthousiasme : « Un je ne sais quoi de céleste respire dans cet ouvrage et l'œil ne peut se rassasier de l'admirer. » Nous avouerons n'avoir pas trouvé à cette *Transfiguration* un charme aussi puissant; voici, dans son laconisme brutal, la note que nous lisons sur notre calepin de voyage: « Composition théâtrale; attitudes bizarrement contrastées, destinées à mettre en relief le savoir du dessinateur; coloris assez énergique, mais altéré par le temps. »

Une peinture qui fit le plus grand honneur à Paggi, est celle où il représenta le *Concile* que le pape Eugène IV tint dans la cathédrale de Florence, en 1439, pour la réconciliation de l'Église grecque et de

[1] Baldinucci nous apprend que le Passignano peignit une *Résurrection* pour faire pendant à la *Crèche* de Paggi. Un troisième tableau représentant une *Pietà*, fut exécuté par Jacopo Ligozzi et la voûte fut décorée par Bernardino Poccetti.

Dans l'atelier de Jean de Bologne, Paggi fit la connaissance d'un autre sculpteur français, Pierre Francheville (Francavilla) dont il peignit, en 1589, un portrait que Baldinucci a eu en sa possession.

l'Église latine. Cette composition comprend plus de cent figures et offre une variété extraordinaire de types et de costumes: d'un côté, le pape assis sur un trône élevé, et, au-dessous, les cardinaux revêtus de leurs insignes ; de l'autre, l'empereur Jean Paléologue entouré de ses ministres et des grands de sa cour, et, plus bas, les patriarches d'Orient ; au milieu, le gonfalonier, Lorenzo Segni, et les Prieurs de la République florentine ; devant l'autel, un prélat tenant la bulle conciliaire, et plus près du spectateur, le célèbre Bessarion, évêque de Nicée, embrassant un évêque italien en signe de la réunion des deux Églises. D'autres prélats et des théologiens grecs et latins, des soldats de la garde du pape et des curieux de tous les pays ajoutent à l'animation et au pittoresque de la scène [1].

L'artiste génois n'avait que trente ans lorsqu'il exécuta ce grand ouvrage qui mit le sceau à sa réputation [2]. Admis à la cour des Médicis, il s'y fit remarquer par la distinction de ses manières et les agréments de sa conversation. La célèbre Bianca Capello, mariée au grand-duc François, le choisit pour faire son portrait, tâche dont il s'acquitta, au dire de Soprani, avec une extrême habileté [3]. Le grand-duc lui-même le combla de faveurs et lui confia, entre autres travaux, celui de reproduire dans des dimensions de grandeur naturelle une série de portraits en miniature de ses ancêtres. Paggi trouva la même bienveillance chez Ferdinand de Médicis, qui succéda à son frère François, en 1587. L'année suivante, il fut chargé par le prince de faire une peinture pour décorer la façade de Santa-Maria del Fiore, à l'occasion de l'entrée à Florence de Christine de Lorraine [4].

La renommée de Paggi ne resta pas enfermée dans Florence. D'autres villes d'Italie, Pistoja et Pise entre autres, lui commandèrent des tableaux. La chartreuse de Pavie a de lui trois peintures de la *Passion* que Lanzi dit être exécutées dans la manière vigoureuse de la *Transfiguration*, de San-Marco. Quelques-uns de ses ouvrages furent envoyés à l'étranger, et excitèrent l'admiration de l'empereur d'Allemagne et du roi de France. Celui-ci lui adressa même, assure-t-on, de brillantes propositions pour l'attirer à sa cour; mais Paggi ne les accepta pas : il n'avait alors d'autre désir, d'autre ambition que de rentrer dans sa ville natale. Il s'y rendit une première fois, sur l'invitation du prince Doria qui s'était engagé à lui faire obtenir sa grâce et qui lui avait offert, en attendant, un asile dans son palais ; mais bientôt un malheur imprévu, la mort de la jeune femme du prince, vint jeter le deuil dans cette demeure, et l'artiste, désespérant de voir son protecteur s'occuper de ses intérêts, prit le parti de retourner à Florence.

Les peintres qui travaillaient alors à Gênes se montrèrent fort malveillants à l'égard de Paggi, dont ils redoutaient la rivalité. Ils imaginèrent de soumettre à l'approbation du Sénat, d'anciens statuts qui associaient les peintres à la corporation des doreurs et rangeaient ainsi la peinture parmi les métiers manuels; ils espéraient, par là, dégoûter Paggi de revenir dans une ville où il n'aurait pu exercer son art, sans souiller sa noblesse. Une vive et énergique opposition fut faite aux prétentions de cette plèbe artistique [5] par le docteur Girolamo Paggi, aidé des conseils de son frère Gio-Battista et de quelques autres peintres honorables. Le Sénat, par une délibération du mois d'octobre 1590, dont Ratti a publié le texte latin, déclara que, la peinture étant une très-noble profession, les statuts qui lui avaient été présentés ne pouvaient servir qu'aux doreurs et aux peintres tenant boutique. Le débat toutefois ne paraît pas avoir été tranché définitivement par cette décision, car nous trouvons dans la *Raccolta* de Bottari (T. VI) cinq lettres que Gio-Battista Paggi adressa de Florence, en 1591, à son frère Girolamo, pour lui

[1] Du temps de Baldinucci qui nous en a laissé la description, cette grande toile appartenait au sénateur Alessandro Segni, descendant du gonfalonier Lorenzo, et secrétaire de l'Académie *della Crusca*. Le chevalier Ratti, qui écrivait au siècle dernier, la croyait perdue, mais Gargiolli, dans sa *Description de Florence*, publiée en 1819, nous apprend qu'elle se voyait alors dans la cathédrale.

[2] Il l'a signé : *Joannes Baptista Paggius civis Januensis*, 1584.

[3] *Stupendo riusci questo ritratto, che tanto al naturale rappresentavala, quanto ella rappresentava se stessa.* Il n'y a que les Italiens pour trouver des formules laudatives aussi complètes.

[4] Dans la description qui a été publiée de cette solennité, le tableau de Paggi est gravé (Mariette, *Abecedario pittorico*).

[5] *Pittorica plebaglia.* Le mot est de Soprani.

fournir des arguments contre les prétentions de la corporation des doreurs. Ces lettres sont écrites avec verve, avec chaleur, et leur style pur et élégant atteste les excellentes études littéraires faites par Paggi.

Dans la première de ces lettres, l'artiste engage son frère à voir en particulier Andrea Semini et ses fils, Bernardo Castello, Orazio Cambiaso et d'autres peintres estimables, et à leur faire comprendre combien il serait indigne d'eux de s'associer aux doreurs.

La seconde lettre, qui est la plus longue et la plus importante, contient une sorte d'apologie de la peinture, présentée avec une grande élévation d'idées. « L'art poétique, écrit Paggi, est le plus noble de tous les arts ; nul ne le conteste. La peinture est d'une égale beauté : les écrivains l'ont appelée une poésie muette, de même qu'ils ont appelé la poésie une peinture parlante. La poésie et la peinture se ressemblent dans leurs progrès, dans leurs préceptes, dans leur manière de concevoir et d'exprimer les choses... ; l'une et l'autre ne connaissent pas de limites. Si donc la poésie passe à bon droit pour être très-noble, on ne saurait refuser une égale noblesse à la peinture, dont le but est identique. Celle-ci a rendu illustres, pendant leur vie et après leur mort, beaucoup de peintres sortis d'une condition infime ; ayant ainsi la faculté d'anoblir les hommes, comment cette profession pourrait-elle être taxée d'ignominie?..... Et, en vérité, n'est-ce pas le plus noble des arts, celui qui peut reproduire tout ce qu'a fait la nature, qui lutte avec elle et qui même en triomphe, car là où la nature n'a produit que des œuvres imparfaites, il rassemble les beautés éparses et dégage la perfection? Ainsi fit Zeuxis d'Héraclée, lorsque, dans sa célèbre figure d'*Hélène*, il réunit toutes les beautés que lui offrirent cinq jeunes filles choisies elles-mêmes parmi les plus belles d'Agrigente. Raphaël avait coutume de dire que le peintre est obligé de représenter les choses, non pas seulement comme la nature les fait, mais comme elle devrait les faire. L'art qui atteint à un pareil degré d'élévation, n'a rien assurément de vil et de manuel. Le but qu'il se propose suffirait pour marquer sa noblesse : alors, en effet, que beaucoup de professions, auxquelles on reconnaît parmi nous cette vertu, s'exercent uniquement en vue d'un gain pécuniaire, la peinture ambitionne avant tout la renommée et la gloire ; et, tandis que tous les autres arts s'emploient exclusivement au service des hommes, elle s'applique de préférence à celui de Dieu et de ses saints... Elle est, suivant le mot de saint Grégoire, la littérature des ignorants ; elle les instruit, sans qu'ils sachent lire, des histoires sacrées. Elle excite les esprits aux glorieuses entreprises, en représentant les images et les actions des grands hommes. Elle embellit les temples et les palais ; elle récrée la vue et repose l'esprit fatigué... »

Abordant ensuite le reproche adressé aux peintres de faire œuvre manuelle en exécutant leurs compositions, Paggi constate d'abord qu'en général, à moins de pauvreté ou d'insouciance, ils laissent aux serviteurs et aux artisans le soin d'imprimer les toiles, de mastiquer les panneaux, de broyer les couleurs, d'accomplir en un mot la partie véritablement grossière de la peinture ; il ajoute que s'il arrive parfois à d'illustres artistes de mettre eux-mêmes la main à une pareille besogne, ils y sont poussés par le désir de rendre leurs œuvres impérissables ; ils ressemblent, en cela, au cavalier, à l'homme de guerre qui, à la veille d'un tournoi ou d'une bataille, ne se fiant qu'à lui-même du soin de préparer sa monture, assujettit de sa propre main les sangles, les étriers, la bride et le reste des harnais. La peinture est une profession manuelle au même degré que le métier des armes, l'escrime et la musique, auxquels s'appliquent les gens de la plus haute naissance.

Dans ses dernières lettres, Paggi développe encore quelques considérations intéressantes pour défendre la dignité de la peinture, et témoigne sa joie d'apprendre que des artistes de talent, comme le Corte, comme Andrea Semini et ses fils, s'opposent à l'adoption des statuts proposés par les doreurs. « J'espère, dit-il, que leur exemple sera suivi par tous les peintres qui se respectent, à l'exception du balourd (*goffo*) dont je me suis fait un ennemi, en lui écrivant franchement mon opinion sur deux de ses tableaux qui sont arrivés ici et qui m'ont paru si tristes, qu'en conscience j'ai cru devoir lui en dire quelque chose ; il sait pourtant que dans d'autres circonstances je ne lui ai pas ménagé les éloges, en parlant de lui à des seigneurs et des gentilshommes ; il aurait dû peut-être m'en garder quelque

reconnaissance... Mais, à laver la tête d'un âne, on perd son temps et son savon ; c'est ce que j'ai fait. » Bottari suppose que l'artiste dont il est ici question est Bernardo Castello que Soprani signale parmi les peintres qui soutinrent les prétentions des doreurs ; mais nous doutons très-fort que Paggi eût parlé aussi cavalièrement d'un peintre qui jouissait alors de l'estime des artistes et des poëtes les plus en renom, qui avait illustré avec un très-grand succès la *Jérusalem* du Tasse et qui, sur la présentation d'un simple dessin, avait été reçu membre de l'Académie de Florence, en 1588. Au reste, Paggi lui-



VÉNUS EMBRASSANT L'AMOUR.

même, dans deux passages de ses lettres, nomme B. Castello, en exprimant l'espoir qu'il abandonnera une cause indigne de son talent.

Ce fut seulement en 1599 que Paggi vit cesser son exil qui durait depuis plus de vingt ans. Un prélat éminent dont il avait su gagner l'estime, Mgr Ginnasio, archevêque de Siponto et ambassadeur du pape en Espagne [1], étant venu s'embarquer à Gênes, s'adressa au Sénat de la République pour obtenir le rappel de l'artiste. D'après la loi génoise, il ne pouvait être fait grâce à un meurtrier que si les parents de la victime consentaient eux-mêmes à lui pardonner. Ce pardon fut refusé à Paggi, mais le Sénat tourna la difficulté en

[1] Ce prélat fut nommé cardinal en 1604. Il était grand amateur des arts. Sa nièce, Catarina Ginnasio, cultiva la peinture avec quelque succès.

lui accordant un sauf-conduit valable pour cent ans. Par égard, d'ailleurs, pour une famille justement irritée, Paggi eut la délicatesse de ne pas venir immédiatement à Gênes ; il alla habiter Savone. Tant de modération désarma ses ennemis qui se décidèrent enfin à oublier le passé.

Les premières peintures exécutées par Paggi, après son retour d'exil, furent un *Christ à Emmaüs*, une *Madone* et une *Tête du Sauveur*, qu'il envoya à Mgr Ginnasio, pour lui témoigner sa reconnaissance. Dans une lettre écrite de Valladolid, en 1601, ce prélat annonce à l'artiste que la reine d'Espagne a voulu avoir les tableaux de la *Madone* et du *Sauveur*, prétendant qu'elle n'en avait pas vu d'aussi beaux dans son royaume [1].

Gênes renferme un très grand nombre d'ouvrages de Paggi. Les plus estimés sont la *Lapidation de saint Étienne* [2], qui appartient à l'église Saint-Ambroise, et le *Massacre des Innocents*, qui est au palais Doria. Ce dernier ouvrage a été célébré par tous les poëtes du temps et son extrême réalisme aurait, dit-on, arraché à une femme des cris d'effroi. Ratti raconte que le signor Marc'Antonio Doria pour qui il fut exécuté, en 1606, ne se serait déterminé à en faire la commande à Paggi qu'après avoir tiré, au hasard, le nom de cet artiste d'une boîte où il l'avait mis avec ceux de Rubens, de Van Dyck et du Sarzane. L'anecdote ne serait que bizarre et presque ridicule, si, heureusement pour la mémoire del signor Doria, elle n'était absolument apocryphe. Rubens ne vint à Gênes qu'en 1607, et Van Dyck y arriva en 1623 seulement [3].

Au milieu des innombrables travaux dont il était accablé, Paggi trouva le temps de rédiger une théorie de l'art de peindre, qu'il publia en 1607 sous ce titre : *Diffinizione o sia divisione della pittura* [4]. Soprani nous apprend que ce petit ouvrage (*operetta*), dont l'idée lui aurait été suggérée par la lecture des écrits de Lomazzo et qui lui valut les éloges de Giorgio Vasari, le neveu de l'historien, du poëte Marino et de beaucoup d'autres, ne consistait qu'en une simple feuille volante (*foglio*) divisée en chapitres où étaient exposées les règles principales de la peinture. Ce résumé, que les artistes appelaient communément la Feuille ou le Tableau du Paggi (*Carta* ou *Tavola del Paggi*) était déjà introuvable à l'époque de Ratti. Nous l'avons inutilement demandé à la Bibliothèque Nationale, ainsi qu'une autre publication de Paggi, traitant de l'agriculture et intitulée *lo Stato Rustico*, dont l'existence nous avait été révélée par l'*Abecedario* de Mariette ; mais nous avons trouvé au Cabinet des Estampes le frontispice de ce dernier livre, gravé et publié à Rome par Philippe Thomassin. Le sujet est une sorte d'allégorie des travaux et des plaisirs champêtres : une tonnelle où des ceps chargés de raisins s'entrelacent à des guirlandes de fruits, est surmontée d'une gerbe de blé placée entre deux enfants dont l'un, — un petit garçon, — tient un oiseau qui becquette les épis, tandis que l'autre, — une petite fille, — mange une pomme ; sous la tonnelle, on voit, d'un côté, un satyre qui joue du chalumeau et une bacchante qui agite un tympanum, et, de l'autre côté, un pâtre qui joue de la musette en regardant sa femme occupée à traire une brebis ; au fond, un enfant écrit sur une toile le titre de l'ouvrage : LO STATO RUSTICO *di Gio-Batt^a Paggi Genovese.* Au bas est une dédicace qui n'est pas la partie la moins curieuse de

[1] *Le due pitture, dico la Madonna ed il Salvatore, la Regina le ha volute, essendole parse le più belle di Spagna.*

[2] Cette composition que Soprani dit être une œuvre exquise, tant au point de vue du dessin que de l'harmonie des couleurs et de la justesse des expressions, n'a pas été jugée très-favorablement par Cochin (*Voyage d'Italie*, 1773) ; il reconnaît qu'elle est « assez correctement dessinée et bien peinte, » mais il ajoute qu'elle est « faible de caractère et d'une manière froide et pesante. » Jugement d'un homme qui est dans le délire ! *Giudizio da uom che farnetica*, s'écrie Ratti dont le patriotisme s'est souvent exaspéré des appréciations portées, un peu à la légère, par Cochin sur les peintures de l'École génoise.

[3] On a peine à s'expliquer qu'un amateur aussi grave que Lanzi ait reproduit la fable éditée par Ratti, sans en remarquer l'absurdité au point de vue chronologique.

[4] Dans l'une des lettres écrites de Florence à son frère, en 1591, Paggi emploie déjà les mots « divisione delle arti » pour désigner la séparation et en quelque sorte la démarcation qu'il entendait établir entre les arts libéraux et les arts manuels ; il regrette de n'être pas à Gênes pour fournir lui-même au Sénat des explications à ce sujet et prouver en même temps la noblesse de la peinture : « .. Che a Dio piacesse ch' io vi fossi presente, perchè vorrei tentare non solo di *separare le dette arti*, ma in un tempo, etc. »

cette pièce ; nous la transcrivons textuellement : *Al molto bon° Sig^r et Padron mio osservādissimo il Sig^r Gio-Battista Ricci di Novarra Pittore Ecc°.* Ce Ricci, de Novare, que Paggi reconnaît pour son « patron » fut un des peintres les plus en vogue à Rome, vers la fin du XVIe siècle.

D'après l'opinion de Lanzi, Paggi exerça, comme dessinateur, une influence salutaire sur l'École génoise qui, jusqu'alors, s'était montrée presque exclusivement amoureuse du coloris. Parmi les élèves qu'il forma directement, on nomme Gio.-Domenico Cappellino, Castellino Castello, Sinibaldo Scorza, les frères Montanari et Gio.-Battista Bicchio, de Savone. Les trois premiers comptent parmi les meilleurs artistes de l'École génoise (V. l'*Appendice*). Les frères Montanari, qui avaient eu d'abord pour maître le Pisan Aurelio Lomi, débutèrent par un tableau de la *Transfiguration* (à la cathédrale), dont le succès fut très-grand ; mais les peintures qu'ils firent depuis pour l'oratoire de Saint-André, pour l'église de Saint-Cyr, etc., ne justifièrent pas les espérances qu'avait fait concevoir leur premier ouvrage. Quant à Bicchio, Ratti dit avoir vu de lui, dans la cathédrale de Savone, un *Christ en croix avec la Vierge et plusieurs Saints*, signé et daté de 1667 ; il ajoute que cette peinture est d'un faire si semblable à celui de Paggi, qu'à première vue les plus habiles connaisseurs l'attribuent à ce maître.

Paggi mourut en 1627. Il s'était marié en 1610 et avait eu deux fils. Vers les derniers temps de sa carrière, il eut le chagrin de voir la profession qu'il honorait mise de nouveau en discrédit. L'entrée du collége des Docteurs fut refusée à son fils Torquato, sous le prétexte qu'il était né d'un père adonné à un métier dont un des maîtres actuels, Bernardo Castello, s'était fait inscrire dans la corporation ouvrière des doreurs. Ainsi mis en demeure de comparaître devant les magistrats pour justifier de ses titres de noblesse et réhabiliter l'art de la peinture, le vieux Paggi retrouva toute sa verve. Il démontra que loin d'avilir le noble qui s'y livre, cet art suffit souvent pour anoblir un plébéien, les souverains s'étant toujours montrés empressés à combler d'honneurs les grands peintres. — « Est-ce à dire, interrompit un des juges, que la peinture soit une plus noble profession que le négoce ou que l'industrie de la laine ou de la soie? » — « Chacun sait, répliqua Paggi, que si les nobles génois sont autorisés à s'adonner au commerce ou à l'industrie, c'est uniquement à cause de la stérilité du territoire de la République. Au reste, je me souviens d'avoir fréquemment rencontré, dans les galeries princières, parmi les portraits des hommes illustres, ceux des littérateurs et des peintres renommés, mais je n'y ai jamais remarqué celui d'un négociant ou d'un fabricant. »

Cette fière réponse entraîna les juges. Le jeune Torquato fut admis dans le collége des Docteurs, où entra, à son tour, le second fils de Paggi, Carl'Antonio, qui devint un des plus célèbres légistes de l'Italie, au XVIIIe siècle.

MARIUS CHAUMELIN.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Le Louvre ne possède aucune peinture de Paggi ; mais on y voit trois dessins attribués à ce maître, entre autres un dessin à la plume et lavé qui représente *Adam et Ève chassés du Paradis*.

Gênes. — Aux ouvrages cités dans la notice, il faut ajouter les suivants : à la Cathédrale, une *Annonciation* ; — à l'Annunziata del Guastato, la *Mort de sainte Claire* ; — à S.-Barthélemy des Arméniens, le *Peintre Ananias recevant l'effigie du Christ*, cité comme une des meilleures productions du maître, et une *Annonciation* ; — aux Capucins, l'*Immaculée Conception*, tableau du maître-autel ; — à S.-François *di Castelletto*, la *Descente du Saint-Esprit* et la *Communion de saint Bonaventure* ; — à S.-François de Paule, la *Communion de saint Jérôme*, le *Lavement des pieds*, le *Christ succombant sous le poids de la croix* et l'*Ascension* ; — à S.-Jacques-et-S.-Philippe, l'*Assomption* ; — à S.-Marie *di Castello*, un *Saint Vincent Ferrier* ; — à S.-Marie des Servites, la *Nativité de la Vierge* ; — à S.-Pierre *de' Banchi*, la *Nativité de Jésus*, « nobilissima tavola », dit Soprani ; — à S. Sébastien, un *Saint Joachim* ; — à Notre-Dame des Vignes, divers sujets de l'Ancien Testament peints en clair-obscur, etc.

Dans les galeries particulières, outre le *Massacre des Innocents*, du palais Doria, on remarque : une *Vierge*, au palais Ferd. Spinola (rue Neuve) ; la *Vierge*, l'*Enfant Jésus* et *Sainte Catherine*, au palais Grillo-Cataneo.

Savone. — Église de la Miséricorde : un *Christ en croix*, « insigne tavola », dit Ratti, qui ajoute que Paggi le peignit aussitôt après son retour d'exil.

Florence. — Outre les tableaux dont nous parlons dans la biographie, nous citerons : à S.-Marie-Neuve, la *Piscine probatique;* — à l'hôpital de Boniface, la *Vierge*, l'*Archange Raphaël, Tobie* et *Saint François;* — au musée des Offices, le portrait du maître, qui a été gravé dans le *Museo Fiorentino* et que nous reproduisons en tête de cette notice. M. Lavice (*Musées d'Italie*, 1862) a signalé, parmi les peintures de la galerie du Palais Pitti, un *Repos en Égypte*, de Paggi, qu'il dit être un morceau « médiocre et altéré ». Ce tableau aura sans doute été retiré de la collection; il n'en est pas fait mention dans le catalogue publié en 1868 par M. Egisto Chiavacci.

Pise. — A la Cathédrale : *Saints confesseurs.* Morrona (*Pisa illustrata*) a dit de ce dernier ouvrage : « Anche quest' opera di soda maniera e da alto industriosamente lumeggiata, non trovò scampo dalla comune disavventura onde il valor pittoresco del Paggi non più vi trionfa. » — Le même écrivain, dans son *Compendio di Pisa illustrata* (1798), mentionne deux autres tableaux : à Saint-François, une *Résurrection* exécutée « con molta vivezza e con intelligenza negli corti » ; à S.-Sixte, une *Madone avec des Saints*, signée et datée de 1590, peinte « con grandioso e vago stilo ». Nous retrouvons ces peintures citées dans la *Nuova Guida di Pisa*, de Gius. Nistri (1852).

Pistoja. — A S.-Dominique : la *Fuite en Égypte* et *Saint Hyacinthe.*

Pescia. — Ratti cite une *Annonciation* et une *Visitation*, comme étant dans l'église des SS.-Étienne-et-Nicolas, et une *Chute des anges*, comme appartenant à l'église des Colleviti.

Lucques. — A la Cathédrale, une *Nativité de la Vierge* et une *Annonciation*, mentionnées par Ratti.

Mantoue. — A S.-Barnabé, un *Saint Sébastien.*

Pavie. — A la Chartreuse, trois tableaux de la *Passion.*

Milan. — Le dessin de la façade de l'église S.-Nicolas et celui de la façade de l'église de S.-Marie de la Victoire passent pour être de Paggi. « Cette attribution n'a rien qui doive surprendre, dit Ratti, car Paggi était un architecte d'assez grand talent. » Sans vouloir contester ce talent sur lequel nous n'avons, du reste, d'autre donnée que le témoignage qu'on vient de lire, nous ferons remarquer que Soprani, beaucoup mieux placé que son continuateur Ratti, pour être renseigné sur les œuvres de Paggi, ne dit rien de ses prétendus travaux d'architecture de Milan et ne cite même aucun ouvrage de lui en ce genre. Il serait d'ailleurs véritablement étrange qu'un artiste qui a produit une aussi grande quantité de peintures, n'en eût pas laissé une seule dans une ville où il aurait élevé les églises dont parle Ratti. Au reste, l'assertion de ce biographe se trouve réfutée par les dates mêmes auxquelles ces édifices furent construits. Latuada, dans sa *Descrizione di Milano* (IV, p. 403) rapporte qu'en 1659 (32 ans après la mort du peintre génois), l'ancienne église de S.-Nicolas ayant été démolie pour être reconstruite sur un plan plus vaste, Girolamo Quadrio fut chargé de l'architecture intérieure et Giovambatista Paggi de celle du frontispice. Ailleurs (t. II, p. 250 et suiv.), le même écrivain nous apprend qu'en 1669 fut inaugurée l'église des religieuses de S.-Marie de la Victoire, élevée aux frais du cardinal Luigi Omodeo; il ajoute : « Bien que la façade de cette église soit inachevée, on y admire le bon goût des colonnes, des niches et des architraves dont le dessin est dû à Giovambatista Pagi (*sic*), architecte fameux de ce temps. « Il frontispizio di questa chiesa rozzo ancora ed imperfetto porge solamente a chi lo mira, l'idea del buon gusto di colonne, nicchie, ed architravi, delle quali ne formò il disegno Giovambatista Pagi architetto famoso di quell' età. » Il nous faut bien conclure de ces documents que le Giovambatista Paggi ou Pagi qui a travaillé comme architecte, à Milan, dans la seconde moitié du xviie siècle, n'est pas le même personnage que le peintre génois mort en 1627.

Musée de Douai. — *Adam et Ève dans le Paradis terrestre*, tableau gravé par Cornelis Galle, à qui l'on doit deux autres pièces d'après Paggi : une *Vénus embrassant l'Amour* et une *Sainte Famille.* Sur ces trois estampes et sur une autre *Sainte Famille*, qui a été gravée par J.-B. Barbé, le peintre est désigné par ces mots : *Jo.-Bapt^a Paggi patritius Genuensis Picturæ studiosus inventor.* M. Lepollart, conservateur du musée de Douai, a eu l'obligeance de nous adresser les renseignements suivants au sujet de l'*Adam et Ève :* « Ce tableau est d'un coloris assez froid et d'un aspect peu séduisant; les ombres ont poussé au noir. Les animaux sont sacrifiés naturellement aux personnages; Corn. Galle, avec ses procédés de graveur un peu durs, leur a donné une accentuation de formes qu'ils n'ont pas dans la peinture ou que leur a ôtée, peut-être, le temps, cet autre peintre si favorable à certains tableaux et si nuisible à tant d'autres. Le dessin des figures est assez défectueux, surtout dans les bras d'Ève. Ce tableau faisait partie de la collection que le docteur Escallier a léguée au musée de Douai. »

Collection W. Warwick, en Angleterre. — Le *Christ à Emmaüs.*

Vente Moret (1850). — L'*Adoration des Bergers*, 415 fr.

Gio.-B. Cecchi a gravé, à Florence, en 1779, une *Résurrection du Christ*, de Paggi, d'après un dessin d'Allegranti. Deux *Sainte Famille* ont été gravées dans la Scuola Viviani, sur les dessins de Batelli ; nous donnons le fac-simile de l'une de ces gravures, comme tête de chapitre. Stefano Mulinari et M. Strixner ont gravé en *fac-simile* des dessins de Paggi, le premier un *Martyre*, le second une *Ascension.*

Corbeil, typ et stér. de Crété fils



École Italienne *Histoire, Sujets littéraires.*

BERNARDO CASTELLO

NÉ EN 1557. — MORT EN 1629.


C. METTAIS B. CASTELLI GRILLIERE. SC

Bernardo Castello a eu l'honneur d'être l'ami du Tasse, qui le jugea digne d'illustrer la *Jérusalem délivrée.* C'est là son meilleur titre de gloire. Comme peintre, il appartient à cette période de décadence où, dans presque toutes les écoles d'Italie, la profondeur de l'invention avait fait place à une richesse du goût le plus équivoque, la noblesse du style à une élégance fade et maniérée, la solidité et la science de l'exécution aux agréments d'une touche rapide et superficielle. Lié avec les poëtes les plus renommés de son temps, il fit, sous leur influence, ce que l'on appelle aujourd'hui de la peinture *littéraire.* L'obscurité dans laquelle son nom et ses œuvres sont tombés — après avoir joui d'une réputation considérable — suffirait à prouver ce qu'il y a de faux, de conventionnel, de contraire aux vrais principes de l'art, dans cette sorte de peinture qui, sous prétexte d'idéal, abandonne les modèles que lui offrent l'humanité vivante et la nature toujours jeune, toujours belle, toujours poétique, pour se vouer à la traduction des fantaisies écloses dans le cerveau des lettrés. ÉCOLE génoise.

Castello n'eût-il fait que donner cet exemple éclatant de l'inanité des œuvres pittoresques d'où la vie est absente, qu'il mériterait de trouver place dans cette histoire.

Il naquit à Albaro, près de Gênes, en 1557, et entra de très-bonne heure à l'école d'Andrea Semini. Dès l'âge de dix ans, assurent ses biographes, « il possédait les éléments de l'art », ce qui veut dire, sans doute, qu'il savait dessiner une tête et peut-être une *académie* mieux que ne le sait le commun des enfants de

cet âge. Il n'avait pas encore dix-sept ans, si nous en croyons Soprani, lorsqu'il fut chargé d'exécuter diverses peintures pour des églises de Gênes, notamment une *Immaculée Conception* pour Sainte-Marie-des-Grâces, et une *Sainte Ursule* pour Sainte-Marie-des-Vignes. A dire vrai, ces ouvrages n'annonçaient pas encore un style bien personnel; Castello s'était borné à pasticher assez habilement Andrea Semini, son premier maître, et mieux encore Luca Cambiaso, sous la direction duquel il s'était ensuite placé.

A dix-sept ans, Castello fut atteint d'hypocondrie. Pour se guérir, il se mit à voyager. Sa jeunesse, ses talents, sa distinction naturelle le firent accueillir partout avec bienveillance. A Ferrare, il fit la connaissance du Tasse, avec lequel il ne cessa depuis d'entretenir les rapports les plus affectueux. Il eut aussi l'occasion d'entrer en relations amicales avec divers poëtes et érudits alors célèbres, entre autres Gabriello Chiabrera, Gio Battista Marino, Ansaldo Cebà, L. Cattaneo, Tommaso Stigliani, don Angelo Grillo, L. Spinola, Andrea Ceva, Giulio Guastavini, G. M. Zoagli, etc. Ces divers écrivains contribuèrent beaucoup à sa réputation par les éloges qu'ils lui adressèrent publiquement et par les poésies qu'ils lui dédièrent. Il leur en témoigna, du reste, sa reconnaissance en leur donnant des dessins et des tableaux; sa générosité à cet égard paraît même avoir été quelque peu exploitée par le fameux cavalier Marino, qui, dans ses vers et dans ses lettres, loue à tout instant « le pinceau enchanteur » et la « main divine » de l'*Apelle ligurien*. (Lanzi, t. V, p. 108.)

Bernardo Castello mit à profit l'érudition de ses illustres amis pour la composition de ses tableaux. « Chaque fois qu'il avait à traiter quelque sujet sacré ou profane, dit Soprani, il leur demandait des renseignements; il dut à Chiabrera surtout bien des idées, des descriptions, des expressions; et c'est grâce à un pareil secours qu'il s'est montré dans tous ses ouvrages érudit et fécond. » On comprend qu'un artiste si empressé à mettre en peinture les conceptions d'autrui et si soucieux de plaire aux littérateurs, aux savants, ait été entraîné à négliger la partie technique de son métier pour s'appliquer spécialement à l'invention. Il acquit toutefois une manière assez correcte et gracieuse pour ce qui est du dessin, et ses œuvres trouveraient encore des admirateurs si leur coloris avait plus de chaleur, de solidité et de mordant.

Revenu à Gênes après avoir visité les principales villes d'Italie, il se vit bientôt accablé de commandes. Lanzi a dit, avec raison, que Gênes était « encombrée » de ses ouvrages : il n'est guère d'églises et de palais, dans cette ville, qui ne possèdent des fresques ou des tableaux de sa main. Une de ses fresques les plus estimées est celle qu'il exécuta pour la décoration d'une voûte d'une chapelle du Gesù : il y représenta la *Prédication de saint Jean-Baptiste*. A Sainte-Marie-des-Grâces, il peignit à fresque divers sujets de la vie de la Vierge. A Albaro, au palais Saluzzo, il exécuta, entre autres ouvrages, une vaste composition, *Alexandre vainqueur de Porus*, dont Soprani fait le plus grand éloge.

L'œuvre capitale de Bernardo — celle contre laquelle le temps ne saurait prévaloir, parce que son sort est lié à quelques-unes des premières et des meilleures éditions de la *Gerusalemme liberata* — est la série de compositions que cet artiste a dessinées pour illustrer cet immortel poëme. Le Tasse, auquel Castello avait envoyé ses dessins, lui témoigna son admiration dans un sonnet où il déclare modestement n'être qu'un poëte muet en comparaison du peintre éloquent et harmonieux qui a assuré à ses vers le destin le plus brillant :

> E a miei versi tu da l'auree stelle,
> Muto poeta di pittor canoro.

L'illustre poëte voulut que les compositions de Bernardo fussent reproduites par les meilleurs graveurs de l'époque. Huit ont été gravées par Augustin Carrache, dans l'édition in-4° publiée à Gênes en 1590. Cette édition fut suivie de plusieurs autres pour lesquelles Castello fit des dessins différents des premiers. Si on les compare aux *illustrations* si fines, si spirituelles, si expressives de quelques-unes de nos grandes publications contemporaines, les compositions inspirées à l'artiste génois par la *Jérusalem délivrée* paraîtront quelque peu dépourvues de chaleur, de mordant, de variété. L'absence de ces qualités doit être imputée, en grande partie, il est vrai, aux imperfections de la gravure et du tirage des planches.

En 1604, Bernardo fut appelé à Rome. La Cour pontificale désirait connaître le brillant interprète des

fantaisies poétiques du Tasse. Au dire de Baglione, il aurait d'abord envoyé de Gênes un tableau qui lui avait été commandé par le cardinal Giustiniani pour une chapelle de l'église de la Minerve, et ce serait la



LES LITANIES DE LA VIERGE.

vue de ce tableau, représentant une *Prédication de saint Vincent Ferrier*, qui aurait suggéré la pensée de le faire venir pour le charger d'une peinture destinée à Saint-Pierre. Mais, suivant Soprani, ce fut à Rome même qu'il peignit ce *Saint Vincent Ferrier*, et le succès de cet ouvrage fut tel que la fabrique de Saint-Pierre n'hésita pas à confier à Castello l'exécution d'un tableau.

C'était un honneur très-envié que celui de travailler pour cette célèbre église, toute pleine des chefs-d'œuvre de l'art. Il fallait que la renommée du maître génois fût grande et qu'il eût des protecteurs tout-puissants, pour qu'on le préférât dans la circonstance à Annibal Carrache, au Caravage et au chevalier d'Arpino, ses compétiteurs. Il choisit pour sujet de son tableau la *Vocation de saint Pierre,* et, si nous en croyons ses biographes, il s'acquitta de sa tâche aux applaudissements de tous les connaisseurs. Mais, soit que son œuvre ait été réellement gâtée par la poussière et l'humidité, comme l'assurent Soprani et Baglione, soit plutôt qu'elle n'ait obtenu qu'un médiocre succès, elle fut retirée de l'église quelques années plus tard et remplacée par un tableau de Lanfranc.

Castello ne dut pas faire un bien long séjour à Rome, si l'on en juge par le nombre assez restreint des peintures qu'on y voit de sa main. De retour à Gênes, il exécuta, pour la chapelle du duc de Savoie, un tableau représentant *Saint Laurent,* et, dans le bas du cadre, la *Victoire des Savoyards à Saint-Quentin.* Il fut généreusement récompensé de cet ouvrage par le duc, dont il acheva de gagner les bonnes grâces en lui dédiant une nouvelle édition de la *Jérusalem* (Gênes, in-folio, 1617), pour laquelle il fit des dessins que grava, à Rome, Camillo Congio. Le cardinal Maurice de Savoie lui adressa, au sujet de cette publication, une lettre des plus élogieuses et des plus affectueuses, qu'on peut lire dans Soprani, et lui commanda quatre tableaux représentant les exploits du duc Amédée. La cour désirait qu'il vînt se fixer à Turin ; on lui offrit à cet effet une pension de cent écus par mois; mais il préféra conserver son indépendance et rester à Gênes, où les commandes lui arrivaient d'ailleurs de toutes parts. Dans les derniers temps de sa vie, il reçut l'invitation de retourner à Rome, afin d'y exécuter un nouveau tableau pour Saint-Pierre ; il allait se mettre en route, lorsqu'il fut surpris par la mort, au mois d'octobre 1629, à l'âge de 72 ans. Il fut enterré à Albaro, dans une chapelle de l'église Saint-Martin, qu'il avait fondée et dotée.

Les meilleurs élèves de Bernardo furent Gio Andrea de Ferrari et Simone Barabbino. Trois de ses fils cultivèrent la peinture : les deux aînés, Giovanni Maria et Bernardino, se formèrent sous sa direction et s'occupèrent spécialement de miniature ; ils précédèrent leur père dans la tombe. Le troisième, nommé Valerio, était en bas âge lorsque Bernardo mourut; il eut pour maître le Sarzane, et fut, au dire de Lanzi, « un des plus grands génies de l'École ligurienne. » (Voy. l'*Appendice.*)

MARIUS CHAUMELIN.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Beaucoup de biographies et de dictionnaires donnent à ce peintre le nom de CASTELLI. Nous avons adopté l'orthographe CASTELLO, qui est celle employée par les divers auteurs génois et qui figure dans les éditions de la *Gerusalemme liberata* publiées sous les yeux de l'artiste lui-même.

Le Musée du Louvre n'a pas de tableaux de Bernardo Castello, mais il possède plusieurs de ses dessins. La seule peinture de ce maître que nous connaissions en France est une *Sainte Famille*, au Musée de Nantes.

GÊNES. — L'église Saint-Sébastien possède un *Martyre de saint Clément et de saint Agatagnolo*, signalé par Lanzi comme un des meilleurs ouvrages de l'auteur. D'autres tableaux de Castello décorent les églises de Sainte-Sabine, de Saint-Mathieu, de Sainte-Marie-de-Castello, des Capucins, de Saint-Siro, de Sainte-Marie-des-Servites, etc. — Au palais Spinola se voient plusieurs fresques représentant des sujets tirés de l'histoire romaine.

Les églises d'Albaro, la cathédrale de Savone, les palais Centurione et Imperiali, à Saint-Pier-d'Arena; le palais Lomellini, à Pegli; le couvent des Camaldules et celui de Notre-Dame-des-Miséricordes, près de Gênes, possèdent des peintures à l'huile ou à fresque de Castello.

ROME. — Lanzi dit avoir vu dans la galerie Colonna un *Parnasse*, de Castello, « orné d'un riant paysage, accompagné de figures qui rappellent Poussin, et que l'on peut mettre au nombre des ouvrages les mieux finis de l'auteur. »

Bernardo Castello exécuta plusieurs portraits. Soprani cite ceux de Sofonisba Angosciola, célèbre femme peintre, et d'Orazio Cambiaso, fils de Luca, qui furent peints pour l'Académie de Saint-Luc de Rome, celui de Cornelio Musso, évêque de Bitonto, celui du marquis Ambr. Spinola qui fut loué en vers par le cavalier Marino, et celui d'Ansaldo Cebà, qui fut gravé en tête d'une édition du *Furio Camillo* de ce poëte.

Une gracieuse composition de Bernardo, représentant les *Litanies de la Vierge*, a été gravée par R. Schiaminozzi et par Cornelis Galle. Nous en donnons une reproduction.

BC in.

BCF BCI

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Italienne. *Sujets religieux, Portraits.*

BERNARDO STROZZI

DIT LE CAPUCIN OU LE PRÊTRE GÉNOIS

NÉ EN 1581. — MORT EN 1644.

ÉCOLE Génoise



Bernardo Strozzi vint au monde à Gênes, en 1581. Ses biographes ajoutent qu'il naquit « de parents pauvres *mais* honnêtes », formule vieillote, peu charitable et surtout très-peu démocratique, car elle donne à entendre fort clairement que les pauvres honnêtes forment l'exception[1]. Le jeune Strozzi montra, de bonne heure, les plus heureuses dispositions et l'inclination la plus vive pour la peinture; mais sa famille, qui le destinait à une carrière moins aventureuse, voulut qu'il étudiât les belles-lettres. Il avait déjà fait de sérieux progrès dans cette étude, lorsque la mort de son père vint lui permettre de suivre sa vocation. Sa mère, qui le choyait, s'empressa de favoriser ses goûts et le plaça sous la direction de Pietro Sorri, bon peintre siennois, qui avait eu pour maîtres le Salimbeni et le Passignano, et qui était venu s'établir à Gênes en 1595[2].

Bernardo apporta une telle ardeur au travail et profita si bien des leçons de Sorri, qu'il acquit, en peu de temps, une grande habileté dans le maniement du pinceau. Il n'avait pas seize ans, assure Soprani, qu'il produisait déjà des ouvrages capables de soutenir la comparaison avec

[1] On sait comment Charlet a parodié ce *cliché* banal, dans une inscription autobiographique tracée sur un de ses dessins : « Charlet (Nicolas-Toussaint), né le 20 décembre 1792, *de parents pauvres maisônettes.* »

[2] Soprani termine sa biographie de Cesare Corte, en citant Strozzi parmi les élèves de ce peintre; mais il ne fait aucune mention

ceux des artistes rompus au métier. Tout faisait donc présager qu'il irait loin dans son art, et sa mère s'applaudissait d'autant mieux d'avoir consenti à le laisser suivre son penchant, qu'il abandonnait généreusement tous les fruits de son travail pour subvenir aux besoins de sa famille. Cette satisfaction maternelle fut de courte durée. Strozzi, qui, suivant l'expression de Baldinucci, avait appris chez Pietro Sorri l'art de bien vivre autant que celui de peindre, fut pris, un beau jour, d'un violent accès de dévotion et déclara qu'il voulait se faire capucin. Sans se laisser émouvoir par les supplications de sa mère et d'une jeune sœur que son abandon allait plonger dans la misère, il entra au convent de Saint-Barnabé et y prit l'habit monastique. Il n'avait alors que dix-sept ans. Les exercices de la vie religieuse le détournèrent d'abord de la peinture ; mais, par la suite, ses supérieurs s'avisèrent d'utiliser son talent, en lui faisant peindre des figures de saints pour leurs églises.

Heureusement pour l'art, le génie de Strozzi ne devait pas rester emprisonné dans un cloître. Un marchand de tableaux nommé Gio-Battista Riviera, qui avait rassemblé à Gênes une riche collection de peintures et de dessins de maîtres, réussit à s'introduire près du moine-artiste, se lia d'amitié avec lui et le pria instamment de lui faire présent d'un de ses ouvrages. Strozzi y consentit, et afin de montrer à son nouvel ami qu'il était capable de peindre autre chose que des figures de saints,— comme lui en commandaient ses supérieurs, — il exécuta à son intention une composition renfermant plusieurs personnages et représentant le *Mariage de sainte Catherine*. Les connaisseurs qui fréquentaient la maison de Riviera admirèrent beaucoup ce tableau, et louèrent l'auteur à qui mieux mieux ; et chacun de dire qu'il était regrettable de voir un homme de ce mérite astreint à une règle aussi sévère que celle de saint François, et réduit, par suite, à ne pouvoir donner libre carrière à son talent. Ces regrets et ces éloges, dont Riviera eut soin de se faire l'écho, touchèrent vivement Fra Bernardo, chez qui la passion de l'art n'avait pu être entièrement étouffée par les pratiques d'une austère dévotion, et qui commençait, d'ailleurs, à être ébranlé par les plaintes trop légitimes de sa mère et de sa sœur. D'après les conseils d'un de ses amis, il résolut de demander à l'autorité ecclésiastique la permission de sortir du couvent pour venir en aide à sa famille par son travail. Une excellente occasion de présenter sa requête ne tarda pas à s'offrir. Ayant appris que le général des capucins venait d'arriver à Voltri, bourg voisin de Gênes, il se rendit aussitôt chez Andrea Ansaldo, le meilleur peintre de cette localité, se fit prêter par lui les objets nécessaires pour peindre, et exécuta, à la dérobée, le portrait de son supérieur[1]. L'œuvre achevée, il la porta au révérend, qui en fut tout à fait charmé, et qui, prévenu ainsi en faveur de sa demande, promit de s'employer à Rome pour la faire réussir. Quelque temps après, en effet, Strozzi fut autorisé à vivre hors du cloître jusqu'à la mort de sa mère et jusqu'au mariage de sa sœur. Il échangea alors l'habit monastique contre celui de prêtre séculier, — d'où lui vint le surnom de Prêtre génois (*Prete genovese*), sous lequel il fut désigné à dater de cette époque.

Au sortir du couvent, il se retira, avec sa mère et sa sœur, à Campi, hameau voisin de Cornigliano, dans une humble métairie que son père avait laissée pour tout héritage. Il y reprit ses études et ses travaux avec une ardeur toute nouvelle, et adopta, dès lors, cette manière à la fois moelleuse et forte qui le place parmi les coloristes les plus distingués de l'École italienne. Bientôt les commandes lui arrivèrent si nombreuses de Gênes, qu'il se décida à retourner dans cette ville. Il y travailla principalement pour les particuliers, comme l'atteste la longue énumération, faite par Ratti, des tableaux que l'on voyait encore de lui, en 1780, dans les divers palais de l'aristocratie génoise. Giovanni-Stefano Doria, pour lequel il avait exécuté un *David vainqueur de Goliath*, lui témoigna sa satisfaction de cet ouvrage en le chargeant de peindre à fresque le vaste chœur de Saint-Dominique. Strozzi se montra à la hauteur d'une pareille tâche. Il

de cette particularité dans la notice qu'il consacre à Strozzi lui-même. Baldinucci, Ratti et Lanzi n'en parlent pas davantage. Je ne sais sur quel document s'est appuyé le docteur R. Marggraff, rédacteur du catalogue de la pinacothèque de Munich (1865), pour dire que Corte fut le *premier* maître du Capucin.

[1] Cet Ansaldo, dont nous donnerons la biographie dans l'Appendice, avait été chargé de peindre des scènes de *la Passion*, chez les capucins de Voltri; il était peut-être occupé à ce travail à l'arrivée de Strozzi, ce qui expliquerait la facilité que ce dernier eut de faire le portrait de son général.

représenta : dans le plafond, le *Christ foudroyant le monde et ayant à ses pieds la Vierge et saint François d'Assise qui cherchent à l'apaiser par leurs prières;* sur les côtés, quatre figures de saints; dans la tribune, *Dieu le Père* et les *Vertus théologales*, en quatre compartiments. Cette œuvre considérable, que l'humidité a malheureusement détruite en partie, est vantée par Soprani pour la beauté de la composition, le caractère expressif des figures et l'énergie de la couleur, — qualités d'autant plus dignes d'être appréciées, que l'artiste avait eu à vaincre de grandes difficultés matérielles dans l'exécution de son travail : le chœur n'ayant pas d'ouverture au-dessus de la corniche, il avait dû peindre la voûte en s'éclairant d'une lanterne et sans pouvoir, par conséquent, juger de l'effet d'ensemble. Ratti renchérit sur Soprani dans l'éloge qu'il décerne aux



LE CHRIST A LA MONNAIE, OU LE DENIER DE CÉSAR (Musée de Florence).

fresques de Saint-Dominique, et il s'indigne contre Cochin, qui les avait critiquées un peu à la légère, dans son *Voyage d'Italie*[1].

Strozzi avait exécuté d'autres fresques, — que l'on remplaça depuis par des peintures de Domenico Parodi, — dans le chœur de Saint-Thomas. Parmi les tableaux à l'huile qu'il peignit pour diverses églises et communautés religieuses, on cite : *Le Bienheureux Félix recevant l'enfant Jésus des mains de la Vierge*, dans le couvent des Capucins; une *Annonciation*, dans la chapelle du Conservatoire, près de la porte de l'Acquasola; *Sainte Thérèse dans sa gloire*, tableau du maître-autel des religieuses de Sainte-Thérèse in Bregara; une *Assomption*, dans l'église de Saint-Dominique; une *Cène*, dans l'oratoire de Saint-Thomas, « composition qui renferme les têtes de vieillards les plus vraies et les mieux peintes qu'on puisse voir, »

[1] Cochin avait dit, dans un assez mauvais français : « Le plafond de Saint-Dominique est d'un dessin peu correct et peu noble, mais d'une couleur vigoureuse; le coloris est généralement roux. Il y a des têtes belles et bien peintes; il est mal composé et il n'y a ni grandes masses, ni effets. » Jugement que Ratti qualifie : *una asserzione tutta opposta al commun sentimento di coloro (eziandio stranieri) che s'intendono di pittura.* Lanzi, qui s'y connaissait assurément aussi bien que Cochin, déclare que le plafond de Saint-Dominique est l'une des œuvres les mieux conçues qu'il ait jamais vues.

suivant Soprani. Ce dernier signale enfin comme un chef-d'œuvre[1], un tableau exécuté pour la salle des Syndics, au palais royal, et représentant *la Vierge et l'enfant Jésus sur les nuages,* avec un ange qui montre les attributs de la puissance souveraine : — un glaive, un sceptre et une couronne, — et un livre ouvert sur lequel on lit : SVPREMA LEX ESTO. Le Louvre possède aujourd'hui ce tableau, qui fut apporté en France avec les autres trésors d'art enlevés à l'Italie par le premier consul. Ce qui frappe tout d'abord dans cette peinture, c'est l'extrême analogie qu'elle présente, sous le rapport de l'exécution, avec certaines œuvres de Murillo[2] : même largeur et même fermeté de contours, même onctuosité et même transparence de pâte, même harmonie de tons dans une gamme où dominent un gris bleuâtre et un rose tendre et lumineux. Si l'on ne savait que Murillo n'avait pas encore vingt-sept ans lorsque Strozzi mourut, on serait tenté de croire que ce dernier s'était proposé le célèbre peintre espagnol pour modèle.

Quel que soit, d'ailleurs, le mérite de la *Vierge* du Louvre, cette page ne saurait suffire pour nous faire connaître le Capucin génois. Il faut le juger sur les œuvres plus importantes que l'on conserve de lui en Italie, par exemple, sur l'*Incrédulité de saint Thomas,* du palais Brignole-Sale, à Gênes, morceau qui se recommande, suivant Lanzi, « par une exécution pleine, vigoureuse, naturelle, d'une harmonie incomparable, digne, en un mot, de la supériorité d'un grand maître », — ou mieux encore, sur le superbe *Christ à la Monnaie,* qui figure au Musée de Florence, dans la salle du Baroche, où il soutient, sans en être écrasé, le voisinage de quelques-uns des plus beaux chefs-d'œuvre de l'art. Cette dernière composition, qu'on intitule encore *le Denier de César*, comprend sept figures de grandeur naturelle, vues jusqu'aux genoux. Le lieu de la scène est une espèce de portique orné d'une balustrade et de deux colonnes entre lesquelles flotte une draperie. Le Christ, vêtu d'une tunique rouge sur laquelle est jetée une ample draperie bleue, se présente de face au centre du tableau, la main droite tendue en avant et paraissant faire saillie, la main gauche et le dos appuyés contre la balustrade, dans une attitude nonchalante et sans noblesse, mais d'une réalité extrême. Il répond au Pharisien qui lui montre la pièce d'argent. Celui-ci, vieillard au front chauve et à la barbe blanche, est placé de profil, tout à fait à gauche, tenant d'une main le denier et de l'autre une bourse entr'ouverte. Quatre autres personnages, trois vieux et un jeune, groupés sous le portique, regardent avec curiosité ce qui se passe et se montrent très-attentifs aux paroles de Jésus. Enfin, dans le coin de droite, un charmant petit garçon, placé comme le Christ et le Pharisien, en deçà de la balustrade, sourit aux spectateurs et paraît prêt à s'élancer hors du cadre. Molini s'exprime ainsi au sujet de cette toile, dans le deuxième volume de la *Reale Galleria di Firenze* (1821) : «Il semble que Strozzi se soit proposé d'imiter le style du Caravage dans la composition du *Denier de César* et celui de Rembrandt dans l'exécution. Caravagesque est la forme du cadre, caravagesque la manière de présenter les figures jusqu'aux genoux, caravagesque, enfin, le caractère du dessin, qui ne s'élève pas au-dessus d'une reproduction fidèle de la nature et que rachète tout au plus une certaine noblesse dans les têtes de vieillards. Du reste, nul sentiment du beau et un tel dédain des convenances, que l'Homme-Dieu est représenté ici sous les formes les plus vulgaires, dans une attitude et avec une expression de physionomie dont le peintre n'a pu trouver les modèles que dans les cabarets et les carrefours. Mais cette bassesse de style est voilée en quelque sorte par les agréments d'une touche nette, facile et large, et par l'éclat du coloris. Les couleurs sont appliquées sur la toile (*maneggiati e disposti*) avec une audace qui touche à la témérité. Le rouge le plus vif, le bleu, le jaune sont employés presque purs dans les vêtements et se juxtaposent sans que l'harmonie en souffre. Les chairs paraissent fraîches et pleines de sang (*fresche è sugose*), bien que les teintes en aient été un peu exagérées, à cause de l'intensité vigoureuse du clair-obscur, intensité qui n'a pas été obtenue ici à l'aide de repoussoirs (*non cacciato di nero*), comme dans les tableaux du Caravage et de ses imitateurs. »

On ne pouvait apprécier plus savamment et plus judicieusement la manière de peindre du Prêtre génois.

[1] *Tavola che è bellissima e capo d'opera a tutta raggione si può chiamare.*

[2] M. Villot, qui a fait cette remarque avant nous, s'y est si bien attaché, qu'il a cru pouvoir attribuer à Strozzi deux autres tableaux du Louvre, un *Saint Jean-Baptiste enfant* et *Joseph expliquant les songes de l'échanson et du panetier*, qui passaient auparavant pour des peintures originales de Murillo.

Disons toutefois qu'il ne l'emprunta pas plus à Rembrandt qu'à Murillo, car il était tout formé et même assez âgé lorsqu'ils commencèrent l'un et l'autre à se faire connaître ; mais, si son originalité est incontestable, il n'en est que plus glorieux pour lui d'avoir pu être rapproché de ces deux grands coloristes. Quant au dédain de l'élégance et à l'excès de naturalisme que lui reprochent tous ses biographes, ces



LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS SUR LES NUAGES (Musée du Louvre).

défauts, dont il puisa peut-être les germes dans l'étude du Caravage, ne nous semblent pas aussi graves qu'on veut bien le dire. A une époque où le grand art italien s'affadissait sous le pinceau de tant d'artistes maniérés et précieux, n'y avait-il pas quelque mérite à chercher la vérité et à la représenter, non pas absolument nue, mais parée de tous les attraits, de toutes les séductions de la couleur? Strozzi fut, si l'on veut, un second Caravage, un Caravage adouci, tempéré par cette poésie merveilleuse qui se dégage de l'harmonie des tons ; il n'eut, d'ailleurs, aucun goût pour les scènes triviales ou cruelles qui firent la joie du terrible Bolonais et aussi celle du féroce Ribera ; il choisissait, d'ordinaire, dans l'Évangile et dans la

Bible, les épisodes où il pouvait placer les figures de vieillards qu'il peignait avec une remarquable énergie, des *bambini* frais et roses ou d'aimables petits garçons qu'il montrait vifs et souriants. Tous ses personnages étaient des portraits[1] consciencieusement peints et dont il puisait les modèles, non pas au cabaret, comme le veut Molini, mais dans une société honnête, saine et forte.

Strozzi jouissait en paix de la considération et des bénéfices que lui procuraient ses travaux, lorsque le mariage de sa sœur et la mort de sa mère firent cesser les motifs de sa sortie du couvent. Ses supérieurs eurent soin de lui rappeler l'engagement qu'il avait pris et qu'il semblait peu disposé à tenir. Il imagina d'abord mille prétextes dilatoires; il alléguait tantôt une maladie, tantôt l'obligation de terminer un ouvrage commencé; il eut même la précaution de chercher des travaux chez des personnages assez influents pour lui faire obtenir un sursis et pour appuyer, au besoin, sa résistance. C'est ainsi qu'il se rendit à Saint-Pierre d'Arena, où il peignit à fresque, dans le palais des Centurions, trois grandes compositions : *Énée et Didon dans la grotte*, *Curtius se précipitant dans le gouffre*, et *Horatius Coclès défendant le passage du pont*. A bout de prétextes et de feintes, il prit le parti d'adresser au pape une supplique dans laquelle il exposait que sa santé chancelante et son âge déjà avancé ne lui permettraient plus de supporter les rigueurs de la règle de saint François. Le souverain pontife lui fit une réponse des plus bienveillantes, sans rien décider toutefois, et lui envoya même, en témoignage d'affection, une croix précieuse. Mais les capucins réclamèrent si énergiquement à Rome, qu'ils firent décider que Strozzi rentrerait dans leur monastère, ou, si sa santé s'y opposait, dans toute autre communauté religieuse. On lui donna six mois pour réfléchir. Après beaucoup d'hésitations, il fit connaître sa résolution d'entrer au couvent des chanoines réguliers de Saint-Théodore; à quoi les capucins répondirent qu'il ne pouvait prendre un autre habit avant d'avoir obtenu l'assentiment de leur chapitre général. Cela demandait du temps et.... le délai de six mois vint à expirer. Un beau matin, le moine réfractaire reçut l'ordre de se rendre au palais archiépiscopal. A peine arrivé, il fut chargé de liens et conduit à la prison du couvent. Deux fois ses parents et ses amis essayèrent, mais sans succès, de le délivrer de vive force; ces tentatives avortées eurent pour tout résultat de faire garder le prisonnier plus étroitement. Le pauvre Strozzi ne trouva d'autre moyen pour se tirer de là que de simuler une conversion complète et d'afficher les dehors de la plus grande austérité. Il se montra, dit Soprani, si humble, si fervent, si sobre, si mortifié, si détaché du monde, si parfaitement saint, en un mot, qu'après trois ans d'emprisonnement, il obtint d'être élargi, sous condition de renouveler ses vœux. Il s'appliqua, pendant quelques mois encore, à faire l'édification de la communauté; puis, jugeant le moment venu de s'affranchir d'une aussi intolérable sujétion, il demanda et reçut la permission d'aller voir sa sœur. Arrivé chez elle, il se fit couper la barbe, échangea ses habits de moine contre ceux de prêtre, et réussit, à la faveur de cette métamorphose, à échapper aux recherches des capucins irrités[2]. Il s'embarqua secrètement pour Venise, où sa réputation l'avait devancé et où il trouva des Mécènes tout-puissants qui le protégèrent contre les persécutions des moines. Il passa le reste de ses jours dans cette ville[3] et y fut chargé de nombreux travaux pour les églises et les palais. Une preuve de l'estime dont il jouissait, c'est le choix que l'on fit de lui pour repeindre un petit plafond de la bibliothèque de Saint-Marc, exécuté dans le beau siècle de la peinture vénitienne par Battista Franco, et que l'humidité avait détruit; il y représenta la *Sculpture* entourée de ses attributs.

[1] On a de Strozzi un assez grand nombre de portraits, pleins de vie et d'expression, et qui prouvent qu'en ce genre il eut une véritable supériorité; nous citerons, entre autres, celui d'un évêque, au palais Durazzo, et celui d'un doge, au musée de Vienne.

[2] Le pieux Ratti ne peut se décider à croire que Strozzi ait quitté son couvent sans y avoir été autorisé par un bref pontifical. Le récit de Soprani, que nous avons abrégé, ne laisse pourtant aucun doute sur l'escapade du bon capucin.

[3] Michel Lasne a gravé un portrait de Strozzi (celui que nous donnons en tête de cette notice) d'après une peinture exécutée, à Venise, par Simon Vouet. Au bas de l'estampe on lit ce distique :

Quod licuit fatis, audax natura peregit :
Quidquid naturæ, mens facit artificis.

Il mourut le 3 août 1644, à l'âge de soixante-trois ans, et fut enterré dans l'église de Santa Fosca, où sa mémoire fut consacrée par cette épitaphe très-flatteuse dans sa brièveté :

BERNARDUS STROTIUS
PICTORUM SPLENDOR
LIGURIÆ DECUS
HIC JACET.



REBECCA DONNANT A BOIRE AU SERVITEUR D'ABRAHAM (Musée de Dresde).

Il est glorieux pour un peintre, dit avec raison Lanzi, d'avoir obtenu un pareil éloge dans la patrie et auprès des cendres des plus illustres coloristes. — Si l'on en croit Soprani, le Prêtre génois fonda à Venise une école d'où sortirent plusieurs artistes de talent. A Gênes, il avait formé, entre autres élèves, Giovanni Andrea de Ferrari et Antonio Travi, appelé communément le *Sourd de Sestri*.

MARIUS CHAUMELIN.

Le Louvre a deux tableaux de Strozzi : 1° *La Vierge et l'enfant Jésus portés sur des nuages* (figures en pied de grandeur naturelle). — 2° *Saint Antoine de Padoue caressé par l'enfant Jésus*; figure à mi-corps.

Musée de Caen. — *Mercure et Argus*, tableau digne de mention, dit M. Cl. de Ris *(Musées de Province)*, surtout à cause de la figure d'Argus, dont le mouvement est large et d'un ferme dessin.

Musée de Dijon. — *Sainte Cécile chantant les louanges du Seigneur*. Un ange soutient son luth.

Musée de Nantes. — La *Guérison du paralytique* et la *Conversion de Zachée le publicain.*

Gênes. — Cette ville renferme un grand nombre d'ouvrages de Strozzi. Outre les peintures que l'on voit dans les églises et qui ont été mentionnées dans la biographie, nous citerons :

1° Au palais royal : *Saint Laurent faisant l'aumône aux pauvres; — Sainte Barbe.*

2° Au palais Brignole-Sale : *Saint François d'Assise tenant une croix; — Saint François adorant le crucifix*; le Christ semble vivant. — L'*Incrédulité de saint Thomas*, « tableau très-beau, d'un gris bleuâtre, très-frais et aimable », dit Cochin *(Voyage d'Italie); —* la *Sainte Famille; — Saint Paul; — La Vierge tenant dans ses bras l'enfant Jésus;* — la *Charité*, femme ayant un enfant au sein et deux autres contre son épaule; — un *Vieux Berger jouant du chalumeau; — Saint Jean-Baptiste* (figure en pied); — une *Femme qui plume un canard.*

3° Au palais Durazzo : Le *Portrait d'un évêque*, d'une expression énergique et d'une belle couleur.

4° Au palais Faragina : *Le Christ et la Samaritaine* (effet de lampe).

5° Au palais Pallavicini : *La Vierge en prière*, superbe tableau, disent les *Guides* de Gênes; — *Saint François tenant un crucifix.*

6° Au palais Adorno : *Trois Philosophes*, figures grimaçantes et qui tiennent de la caricature.

7° Au palais Balbi-Piovera : Le *Songe de saint Joseph.*

8° Au palais Grillo-Cataneo : *L'Assomption* (en petites proportions); — *Saint François recevant les stigmates.*

9° Au palais Spinola (dans la rue Neuve) : *La Chaste Suzanne*; — *Le Christ mort; — Jésus et la Samaritaine; — La Femme adultère; — Sainte Catherine* (buste).

10° Au palais Max-Spinola (rue de l'Acqua-Sola) : *Cincinnatus recevant l'offre de la dictature.*

11° Autre palais Spinola : *Portrait d'un moine; — Jésus portant sa croix* (figure à mi-corps).

12° Au palais Caregha : *Isaac, Jacob et Ésaü ;* « tableau admirable, dit Cochin; la couleur en est très-forte, et il y a des vérités de nature bien rendues. »

M. Lavice (*Musées d'Italie*) a signalé de beaux effets de lumière, des figures vulgaires, mais bien vivantes, dans la plupart des ouvrages que nous venons de citer.

Venise. — Zanetti (*Della Pittura veneziana*, 1799) mentionne les ouvrages suivants : Dans la bibliothèque de Saint-Marc, *la Sculpture*, plafond oval; — dans l'église de San Benedetto, *Saint Sébastien*, « opera lodevolissima e rara, una delle più belle e ben conservate sue opere pubbliche »; — dans l'église des Incurables, la *Parabole de l'Époux*, ovale du soffitte; — dans l'église des Théatins, *Saint Antoine* (demi-figure), et *Saint Laurent Giustiniani distribuant ses biens aux pauvres*; — dans l'église des SS.-Apôtres, l'*Ange gardien.* — Ratti mentionne, en outre, un *Saint François-Xavier*, chez les Jésuites, et un *Christ sur le Thabor, entre Moïse et Élie*, appartenant à l'Académie de peinture.

L'Académie des Beaux-Arts de Venise possède actuellement un *Saint Jérôme*, et la Scuola di San Rocco, un *Saint Roch.*

Musée de Turin. — *Portrait d'un religieux.*

Musée de Florence. — La *Déposition du Christ,* et le fameux *Christ della Moneta* ou le *Denier de César* (gravé par Lasinio fils, dans la *Reale Galleria di Firenze* (1821), et par H. Guttenberg, d'après un dessin de Wicar.

Vicence. — Dans l'église de Saint-Blaise : le *Baptême du Christ*, cité par Ratti.

Brescia.— Dans l'église de Saint-Pierre in Oliveto : *Sainte Thérèse agenouillée devant le Christ attaché à la colonne.*

Modène. — Dans l'église de Saint-Charles : le *Mariage de la Vierge;* — dans la galerie: *Saint François adorant le crucifix.*

Milan. — Deux épisodes de la *Passion*, cités par Ratti, comme se trouvant au palais Casnedi.

Musée de Munich. — Le *Christ à la Monnaie* (répétition du tableau de Florence). Décrit dans le *Catalogue de la galerie électorale de Dusseldorf* (Bruxelles, 1767), par Nicolas de Pigage, qui le vante comme « un morceau d'un coloris chaud et d'une exécution vigoureuse. »

Musée de Darmstadt. — Le *Temps découvrant la Vérité.*

Musée de Berlin. — *Portrait d'un officier.*

Musée de Dresde.— *Rébecca donnant à boire au serviteur d'Abraham ; — Esther implorant la clémence d'Assuérus en faveur des Juifs ; — Bethsabée apportant à David la nouvelle de la mort d'Adonia; —* une *Femme tenant une basse à la main;— David avec la tête de Goliath.*— Ces deux derniers ouvrages viennent du palais Sagredo, à Venise, et ont été payés 58 ducats d'or par Algarotti pour le compte d'Auguste III, roi de Pologne. Boschini a consacré au *David* les vers suivants, dans son poëme : *la Carta del navegar pittoresco :*

Del Prete Genovese pur se vede
David tutto vigor, tutto energia,
Col spadon e la testa de Golia;
E che'l sia vivo, chi l'osserva ha fede.

Musée de Vienne (Belvédère). — *Saint Jean-Baptiste déclarant sa mission aux lévites et aux docteurs de la loi* (demi-figures); — *Élie chez la veuve de Sarepta* (demi-figures); — un *Joueur de luth* (demi-figure) en costume espagnol; — le *Portrait de Francesco Erizzo, doge de Venise.*

Musée de Saint-Pétersbourg. — *Tobie recouvrant la vue.*

Madrid. — Collection Madrazo : Une *Tête de vieillard.*

Chateau de Blenheim (Angleterre). — *Saint Laurent*, peinture vraiment distinguée, dit M. Waagen, par l'empâtement, la vigueur du coloris et le soin de l'exécution.

Collection Sander (Taplow-House). — Une *Madeleine* (figure à mi-corps); c'est évidemment là un portrait, dit M. Waagen, l'exécution en est magistrale (*it is of masterly painting*), la couleur chaude et transparente.

On rencontre rarement des ouvrages de Strozzi dans les ventes publiques. Le *Trésor de la Curiosité* n'en mentionne aucun. Deux tableaux, *Pharaon et Moïse* et le *Jugement de Salomon*, figurèrent à la vente Aguado, en 1843, et y furent payés, le premier, 195 francs, et le deuxième, 115; prix véritablement dérisoires.

Ratti nous apprend que Strozzi gravait très-habilement à l'eau-forte; il cite de lui une pièce représentant la *Vierge, l'enfant Jésus et le petit saint Jean*, et il assure naïvement que Rembrandt n'aurait pas fait mieux (*Il celebre Rembrandt non l'avrebbe con maggior artifizio intagliata*).

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Italienne. *Peintures murales, Portraits.*

GIOVANNI-BATTISTA GAULLI

DIT IL BACICCIO OU LE BACHICHE

NÉ EN 1639. — MORT EN 1709.



Voici un artiste qui, comme les maîtres les plus illustres, a eu le privilége de remplir de ses peintures plusieurs monuments de Rome; qui, pendant un demi-siècle, a été le portraitiste favori des papes, des cardinaux et de tous les grands seigneurs de la cour pontificale; qui a été comblé d'honneurs par les princes et auquel ses contemporains ont témoigné la plus vive admiration..... Aujourd'hui, c'est à peine si son nom est connu de quelques amateurs. La raison de cette vicissitude est bien simple : Gaulli s'était voué spécialement à la peinture murale, et c'est en ce genre qu'il a produit ses œuvres les plus importantes; il ne saurait donc être apprécié à sa juste valeur que par ceux qui ont fait le voyage d'Italie et qui ont eu l'occasion d'étudier les fresques dont il a décoré les églises de Rome. Mais, il faut bien le dire, ces fresques, malgré tout leur mérite, passent généralement inaperçues, éclipsées qu'elles sont, pour ainsi dire, par les innombrables chefs-d'œuvre qui les avoisinent. Quant aux portraits, que Gaulli exécutait avec une habileté consommée, ils sont restés enfouis pour la plupart dans les collections de famille pour lesquelles ils avaient été peints. Les musées

ÉCOLE Génoise.

d'Europe possèdent fort peu de tableaux de cet artiste. En France, nous ne connaissons de lui qu'un portrait du cardinal de Bouillon, perdu dans les salles hautes du Musée historique de Versailles, bel ouvrage, d'ailleurs, et que nous voudrions voir placé au Louvre, pour la plus grande gloire de l'auteur. Est-ce à dire que Gaulli soit un maître de premier ordre? Non, sans doute; mais il mérite, selon nous, d'être compté, avec Lanfranc, le Cortone, le Calabrese, Luca Giordano, parmi les peintres les plus ingénieux, les praticiens les plus habiles de la décadence italienne.

Né à Gênes, le 8 mai 1639, de parents d'origine vénitienne, Giovanni Battista Gaulli[1] étudia les principes de l'art sous la direction de Luciano Borzone, un des meilleurs professeurs qu'eût alors l'École génoise. Devenu orphelin et resté seul de dix enfants, après l'horrible peste de 1657 qui avait dépeuplé Gênes, il tomba dans la misère et dut songer à exercer un métier manuel; mais sa vocation pour la peinture devait triompher de tous les obstacles : il se mit résolûment au travail, copia les magnifiques fresques dont Pierino del Vaga avait orné le palais Doria, et, après s'être fortifié par cet exercice, il éprouva, comme tant d'autres, le désir d'aller étudier à Rome les chefs-d'œuvre des anciens maîtres. Le difficile était de se procurer les moyens de faire le voyage. Le jeune Gaulli, que ses compatriotes appelaient familièrement *il Baciccio* (diminutif de Battista, dont nous avons fait *le Bachiche*), était heureusement moins à court d'expédients que d'écus. Un jour, dit Pascoli, qu'il revenait de l'école, ayant sous le bras son carton rempli de dessins, il avisa une galère prête à mettre à la voile pour transporter à Rome l'ambassadeur de la république génoise. Monter à bord et se glisser parmi les serviteurs de l'envoyé fut pour lui l'affaire d'un instant; mais, bientôt reconnu, il allait être honteusement expulsé par le capitaine du navire, quand l'ambassadeur, informé de ce qui se passait, manda près de lui le jeune peintre, l'interrogea sur ses projets et sur sa position, et se laissa si bien toucher, qu'il consentit à l'admettre dans sa suite. Arrivé à Rome[2], le Bachiche fut placé par son protecteur chez un peintre français, qui l'employa à faire des copies.

Ratti, qui a consacré à Gaulli une longue notice, écrite à l'aide de documents que lui avait fournis un des fils de ce peintre, ne fait aucune mention de l'anecdote que nous venons de rapporter; il dit seulement que le jeune artiste s'éloigna de Gênes sans prévenir personne, et qu'une fois à Rome, il commença, en effet, par travailler chez un peintre français. Celui-ci faisait, paraît-il, le métier de copiste; enchanté de rencontrer un aide aussi habile que Gaulli, il n'eut rien de plus pressé que d'exploiter son talent. Mais le Génois, qui n'était pas d'humeur endurante, le quitta bientôt, à la suite d'une violente discussion. Il avait hâte, d'ailleurs, d'étudier librement les chefs-d'œuvre qui l'avaient attiré à Rome, ceux de Raphaël surtout, dont il était enthousiaste; il entreprit de copier les immortelles peintures des Chambres, et il apporta à cette tâche colossale une ardeur extrême. Cependant, il fallait vivre; il s'en procura les moyens en exécutant de petits tableaux pour un marchand de son pays, nommé Pellegrino Peri, le même qui, quelques années auparavant, avait accueilli chez lui Benedetto Castiglione. Deux bambochades qu'il peignit pour ce Peri attirèrent l'attention du Bernin. Ce maître, qui jouissait alors d'un immense crédit comme peintre, comme sculpteur, comme architecte, et qui associait à ses nombreux travaux une foule de collaborateurs, comprit sans doute tout le parti qu'il pouvait tirer de la facilité extrême du Bachiche; il le prit en affection, lui donna des conseils, lui procura des travaux et lui fournit même, assure-t-on, des dessins et des modèles pour ses premiers ouvrages.

Le tableau qui fonda la réputation du Bachiche fut un *Saint Roch implorant la Vierge pour les pestiférés*, qui se voit encore dans l'église de Saint-Roch *in Ripetta*. « L'ordonnance en est belle, dit Ratti, et les figures ont des tournures du style le plus distingué. » L'artiste n'avait pas plus de vingt ans lorsqu'il exécuta cet ouvrage. Déjà, il avait ouvert un atelier et était même parvenu à réaliser quelque épargne; il songea alors à se marier. Il épousa une jeune fille charmante, dont la mère était Française et le père Romain.

[1] Quelques auteurs écrivent le nom de ce peintre *Gauli*, et son surnom *Bacici* ou *Bacciccio*.

[2] Selon Pascoli, le Bachiche aurait eu alors quatorze ans; mais, s'il est vrai, comme Ratti, Lanzi et beaucoup d'autres biographes l'ont avancé, qu'il était encore à Gênes pendant la peste de 1657, nous devons admettre qu'il avait au moins dix-huit ans lorsqu'il partit pour Rome.

Quelque temps après, le prince Panphili, à qui il avait été recommandé par le Bernin, le chargea de peindre les pendentifs de la coupole de Sainte-Agnès : il y représenta les *Vertus cardinales* et d'autres figures allégoriques, dont le dessin élégant, le coloris vif et harmonieux excitèrent l'admiration des connaisseurs. Le bruit de ce succès vint jusqu'aux oreilles du pape Alexandre VII, qui se fit présenter l'artiste, l'accueillit avec une extrême bienveillance et lui commanda son portrait.

A dater de ce moment, le Bachiche vit les travaux lui arriver de toutes parts. Il peignit coup sur coup,



LE CARDINAL DE BOUILLON (Musée de Versailles).

à Sainte-Marie *sopra Minerva*, une fresque représentant la *Sainte Trinité*, et un tableau ayant pour sujet *Saint Louis Bertrand en méditation devant un pistolet changé en crucifix*[1]; à Saint-Nicolas de Tolentino, une *Prédication de saint Jean;* dans l'église des religieuses de Sainte-Marthe, la voûte où sont retracés trois épisodes de la vie de la sainte. Le P. Oliva, général des Jésuites, fut tellement charmé de ces dernières peintures, qu'après avoir pris l'avis du Bernin, qui ne pouvait être que favorable, il se décida à confier au Bachiche la décoration de l'église du Gesù, travail considérable que briguaient les maîtres les plus habiles qu'il y eût à Rome, entre autres Carle Maratte, Ciro Ferri et Giacinto Brandi.

Le Bachiche mit immédiatement la main à l'œuvre. Il peignit, dans la grande voûte, les hiérarchies des

[1] Gravé par Bernard van Balliu ; la planche fait partie de la chalcographie romaine.

anges et d'innombrables saints en adoration devant le nom de Jésus, dont le rayonnement met en fuite les légions de l'enfer. L'effet de cette vaste composition est tout à fait saisissant : les groupes célestes ont des attitudes suaves d'humilité, de respect et d'amour, et les démons, qui s'élancent éperdus dans l'abîme, semblent prêts à se détacher de la voûte[1]. Lanzi ne craint pas de dire que « l'intelligence de la perspective, l'unité, l'accord, la fuite des objets, l'éclat et la dégradation de la lumière, mettent cette peinture de la voûte du Gesù au rang des plus remarquables dont Rome soit ornée », et il ajoute « qu'elle passe même pour être la première de toutes, en son genre, au jugement de quelques-uns. » Éloge excessif, sans doute, mais qui prouve néanmoins combien l'œuvre est digne d'estime. Le spirituel Stendahl, qu'on n'accusera pas d'avoir l'admiration facile, s'est étonné qu'une pareille fresque ait pu être exécutée par un artiste *médiocre :* « Il y a de la chaleur et un beau désordre, dit-il, dans le groupe des Vices renversés par un rayon qui part du nom de Jésus. » (*Promenades dans Rome.*)

Les autres peintures du Gesù, quoique inférieures à celles de la voûte, font néanmoins grand honneur au Gaulli; il a représenté, dans la coupole, le *Couronnement de la Vierge;* dans les pendentifs (*triangoli*), *les Évangélistes;* dans la tribune, *l'Agneau mystique adoré par les Prophètes;* dans la voûte de la chapelle de Saint-Ignace, l'*Apothéose* de ce saint fondateur des Jésuites. Il fit également les dessins des groupes d'anges, exécutés en stuc par Antonio Raggi et Lionardo Reti, pour accompagner la composition peinte dans la grande voûte.

Cette œuvre immense, à laquelle il ne consacra pas moins de quinze années (1667 à 1682), lui fut payée 12,000 écus. Il aurait obtenu une somme beaucoup plus considérable, si la bizarrerie et la violence de son humeur ne lui eussent aliéné les pères Jésuites. Ratti et Pascoli ont raconté longuement les démêlés qu'il eut avec eux à diverses reprises. Une anecdote suffira pour donner une idée de son caractère emporté. Après avoir terminé les plans et les dessins de la décoration du Gesù, il s'aperçut que le prix dont il était convenu avec le père Oliva serait insuffisant pour lui permettre de donner à ses pensées tout leur développement. Il chargea le Bernin d'en parler au général des Jésuites, qui fit cette réponse courtoise : « Que Gaulli n'épargne ni la peine ni la dépense; il lui sera tenu compte de tous ses frais, et je le récompenserai dignement. » Or, un jour que le travail était déjà très-avancé, le père Oliva, qui avait coutume de combler le Bachiche de toutes sortes de friandises, eut l'idée de placer 600 piastres sous un gros pâté qu'il lui envoyait. Gaulli, croyant que c'était là toute la somme que les Jésuites entendaient lui donner en surplus, entra dans une fureur épouvantable et jeta dehors le pâté et les piastres, sous les yeux du messager stupéfait. Le père Oliva, qui n'avait eu d'autre intention que d'offrir à l'artiste une gratification, s'offensa, à bon droit, du procédé. Il ne fallut rien moins que l'intervention du Bernin pour le calmer et faire rentrer dans ses bonnes grâces l'irascible Bachiche. Celui-ci, d'ailleurs, ne souffrait pas volontiers que l'on marchandât son talent, et peu de peintres firent payer leurs œuvres plus cher. Ayant été choisi par le Sénat de Gênes, sur la recommandation du cardinal Spinola, pour peindre la grande voûte du palais des doges, il prépara à cet effet une esquisse représentant le *Triomphe de la Ligurie;* puis il se rendit à Gênes, en 1693, pour l'exécuter; mais lorsqu'il s'agit de traiter du prix, il éleva des prétentions telles que le Sénat retira ses offres et confia le travail au Bolonais Franceschini. Il fut, du reste, accueilli avec distinction par le doge Invrea et par d'autres gentilshommes de Gênes, et fit dans cette ville de nombreux portraits.

Plus tard, après son retour à Rome, Gaulli consentit, sur la demande du cardinal Spinola, à se charger de l'exécution de trois tableaux pour la salle du Petit Conseil du palais des Doges, mais il renonça bientôt à ce travail pour peindre la voûte de l'église des Saints-Apôtres. Il y représenta, dans un cadre long de quatre-vingt-sept palmes et large de quarante, le *Triomphe de l'ordre des Franciscains*, œuvre considérable qu'il termina dans l'espace de cinquante jours[2]. Cette rapidité d'exécution, vraiment prodigieuse, ne se fait

[1] Queste figure talmente si spiccano, che pare siano per piombar in capo a' riguardanti. (Ratti, *Delle Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti genovesi*, t. II).

[2] Les Franciscains étaient convenus de payer cet ouvrage 2,000 écus; déjà le Gaulli avait reçu un à-compte de 500 écus,

que trop sentir dans les détails de la peinture. Le Bachiche n'avait plus, d'ailleurs, cette vivacité d'imagination et cette pratique, à la fois délicate et énergique, qui avaient fait le succès de ses premiers ouvrages. Cette



SAINTE CLAIRE AGENOUILLÉE DEVANT LA VIERGE.

décadence, qu'il semblerait naturel d'attribuer à son âge avancé (il avait soixante-sept ans quand il peignit la voûte des Saints-Apôtres), a été diversement expliquée par ses biographes. Quelques-uns ont prétendu qu'elle

quand, saisi tout à coup d'un bel accès de dévotion, il annonça aux révérends pères réunis en chapitre qu'il leur faisait la remise du reste.

eut pour cause le chagrin qu'il éprouva de la fin tragique de son fils Lorenzo : ce jeune homme ayant été souffleté par son père en présence de ses camarades, fut si vivement affecté de cette correction qu'il courut se jeter dans le Tibre [1]. Fou de douleur à la nouvelle d'une mort qu'il s'accusait d'avoir causée, le Bachiche chercha lui-même à mettre fin à ses jours. Pendant près d'un an, on dut le tenir enfermé au noviciat des Jésuites, à Montecavallo, où il finit par recouvrer un peu de calme; mais il est certain qu'à partir de cette époque, sa manière de peindre perdit de sa chaleur et de sa souplesse.

D'autres auteurs veulent que cette défaillance de son talent ait suivi de près la mort du Bernin (1680), qui n'avait jamais cessé de l'aider de ses conseils et de ses dessins. Voici à cet égard un passage intéressant tiré des notes que le savant Mariette a écrites sur l'*Abecedario* d'Orlandi : « Le Bachiche avait une intelligence merveilleuse, et son génie le portait à exécuter de grandes machines. Il faut croire cependant que ce génie avait besoin d'être aidé, car ce peintre, tout habile qu'il est, n'a paru grand et très-grand que lorsqu'il a été soutenu par le Bernin. Son beau plafond de l'église de Jésus, ses angles ou pendentifs de l'église Sainte-Agnès, à la place Navone, sont, à ce qu'on prétend, autant l'ouvrage du Bernin que le sien; et si quelqu'un le conteste, il ne pourra disconvenir que, lorsque le Bernin fut mort, il sembla que le génie du Bachiche avait été mis avec celui du Bernin dans le même tombeau. Non-seulement ses ordonnances n'eurent plus la même beauté ni le même enthousiasme, mais on ne vit plus dans son pinceau ni la même suavité ni la même *vaghezze*. Il crut avoir jusqu'alors péché par défaut de couleur; il voulut charger ses teintes et donner à ce qu'il peignait plus de vigueur; il n'y eut plus d'harmonie dans ses tableaux; ils parurent durs et secs et ne présentèrent plus rien d'agréable, témoin ce qu'il a fait aux Saints-Apôtres. Le Bachiche était la main dont le Bernin se servait pour exprimer en peinture ses idées neuves et piquantes; cette obéissante main se ployait à tout ce que le sculpteur voulait, elle ne cherchait point à épurer ni à rendre cette manière plus correcte; elle y eût perdu. »

Malgré tout notre respect pour l'autorité de Mariette, nous pensons qu'il y aurait injustice à dénier au Bachiche le mérite d'une exécution originale. Le Bernin lui a sans doute donné des avis et lui a peut-être fourni des dessins pour les grandes compositions de l'église du Gesù, mais comment, n'étant lui-même qu'un peintre terne et lourd, aurait-il pu lui enseigner le secret de cette exécution vive, spirituelle, harmonieuse et forte dont nous avons parlé?

Gaulli ne cachait pas, d'ailleurs, combien il était redevable aux conseils de son illustre ami; il disait avoir appris de lui notamment une méthode de traiter le portrait, qui lui réussit à merveille. Voici comment il procédait : après avoir arrêté les contours principaux du visage, il accordait à son modèle toute liberté de causer, de rire, de remuer la tête; selon lui, c'était le moyen le plus sûr de connaître l'expression habituelle de la physionomie; il saisissait cette expression pour ainsi dire au vol et la fixait sur la toile par quelques traits nets et rapides. Telles étaient, du reste, la promptitude et la souplesse de son imagination, qu'il réussit, à l'aide de simples indications verbales, à faire ressemblant le portrait d'un personnage mort depuis une vingtaine d'années et qu'il n'avait jamais vu [2]. Sa réputation était si bien établie qu'il ne venait pas un étranger de distinction à Rome qui ne désirât être peint par lui. Il fit les portraits des sept papes sous lesquels il vécut, depuis Alexandre VI jusqu'à Clément XI à qui il refusa le titre de chevalier du Christ, se prétendant indigne d'un pareil honneur [3]. Ce dernier pontife désirait vivement que le Bachiche terminât au plus vite une série de cartons destinés à être reproduits en mosaïques pour la décoration de la petite

[1] Quelques personnes prétendent, dit Pascoli, que le jeune Lorenzo se noya involontairement en se baignant dans le fleuve.

[2] Ce portrait était celui du marquis Hippolyte Centurione; il se voyait à Pise chez le petit-neveu de ce personnage, du temps de Ratti.

[3] Il donna une preuve non moins grande de sa modestie en refusant de peindre la voûte principale de Saint-André *della Valle*, par respect pour les peintures dont le Dominiquin et Lanfranc avaient décoré le sanctuaire et la coupole de cette église. On raconte aussi que le roi Jean V de Portugal, pour lequel il avait exécuté un grand tableau, l'avait nommé son peintre ordinaire avec le titre de chevalier; mais ce fut seulement à la mort du Bachiche qu'on découvrit dans ses papiers le diplôme qui lui avait été délivré à cette occasion.

coupole de Saint-Pierre : l'artiste apporta la plus grande célérité à ce travail, et, lorsque ses esquisses furent achevées, il alla lui-même les mettre en place à Saint-Pierre, afin de juger de leur effet; mais il prit froid en s'acquittant de cette besogne, rentra chez lui avec la fièvre et mourut quelques jours après, le 2 avril 1709 [1]. On l'enterra en grande pompe dans l'église de Saint-Thomas *in Pasione*. Il laissa un héritage de quarante mille écus, somme considérable pour l'époque, que se partagèrent ses trois fils.



SAINT LOUIS BERTRAND EN MÉDITATION DEVANT UN PISTOLET CHANGÉ EN CRUCIFIX.

Par ses travaux et même par son éducation artistique, le Bachiche appartient à l'École romaine bien plus qu'à l'École génoise. Il forma plusieurs élèves, dont les plus habiles furent Giovanni Odazzi, Pietro Bianchi, Giovanni-Maria delle Piane dit le Molinaretto, de Gênes; Henri Vaymer et Lodovico Mazzanti, d'Orvieto. Un seul de ses fils, Alexandre, fut artiste : il peignit quelques tableaux et s'adonna spécialement à l'étude de l'architecture; mais il mourut jeune, en 1728.

MARIUS CHAUMELIN.

[1] Ratti raconte autrement sa fin; selon lui, Gaulli abusa des liqueurs dont le pourvoyaient abondamment des négociants du nom de Malvezzi, chez qui était employé un de ses fils nommé Jules; il fut atteint d'une inflammation d'entrailles, à laquelle il succomba.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Le **Musée du Louvre** n'a pas de tableaux du Bachiche. En revanche, on n'y trouve pas moins de 33 dessins, dont plusieurs proviennent des célèbres collections Crozat et Mariette. Ils sont exécutés pour la plupart à la plume, lavés d'encre de Chine ou de bistre; quelques-uns sont rehaussés de blanc.

Musée de Versailles. — Le portrait du cardinal de Bouillon (voir la gravure, page 3). Voici, au sujet de cet ouvrage, la note intéressante qu'a bien voulu nous adresser un artiste de talent, qui est en même temps un connaisseur distingué, M. Eugène Charpentier, peintre d'histoire, professeur de dessin au lycée de Versailles : « Le cardinal, jeune homme de vingt-huit à trente ans, au teint blanc, aux cheveux noirs légèrement crépus, se lève de son fauteuil. De la main droite, légèrement maniérée, il retrousse et soutient son manteau rouge doublé d'hermine; la gauche, sur laquelle il se soutient légèrement, est appuyée sur le bras du fauteuil. Le personnage est vu jusqu'aux genoux et habillé d'une aube. L'œil noir et vif, la pose assurée, révèlent bien mieux le prince et l'aplomb du gentilhomme que le prélat. Cette figure nerveuse, militaire même, légèrement grasse, presque querelleuse, possède une individualité des plus grandes : ce devait être extrêmement ressemblant. Comme peinture, la sûreté de main du peintre est prodigieuse. L'œuvre, d'une couleur plutôt argentine que dorée, décèle l'artiste habitué aux grandes toiles, traitant le portrait avec une maestria très-grande, mais conservant peut-être un procédé un peu décoratif dans une toile qui eût demandé un peu plus de fini. — C'est donc, en somme, un fort beau portrait, malgré le défaut que je signale, et peut-être encore ce défaut est-il venu avec le temps et résulte-t-il en partie de la fatigue que la toile a pu éprouver par suite des nettoyages et des transports. » On ne pouvait apprécier avec plus de finesse et de goût, et en même temps d'une façon qui fût plus élogieuse pour le Bachiche, ce portrait, qu'on s'étonne de voir relégué dans les combles du palais de Versailles, alors que l'auteur n'est pas représenté dans les galeries de peinture du Louvre.

Musée de Rennes. — *Loth et ses Filles* (dessin à la plume).

Rome. — Outre les peintures mentionnées dans notre Notice et qui décorent les églises du Gesù, de Sainte-Agnès *in piazza Navonna*, des Saints-Apôtres, de Sainte-Marthe, de Saint-Nicolas de Tolentino, de Saint-Roch *in Ripetta*, de Sainte-Marie *sopra Minerva*, nous citerons : Dans l'église de Saint-André, à Montecavallo, trois sujets de la vie de saint François-Xavier, parmi lesquels la *Mort* du saint, un des meilleurs ouvrages du Bachiche, gravé par B. Farjat. — Dans l'église de Saint-François *a Ripa*, la *Vierge, l'enfant Jésus et sainte Anne,* composition des plus gracieuses, avec de petits anges, les plus jolis que Gaulli ait peints, dit Lanzi; — Dans l'église de la Madeleine, *Saint Nicolas de Bari devant la Vierge,* ouvrage de la seconde manière du maître; — à Sainte-Marie *in Campitelli*, la *Nativité de saint Jean-Baptiste*, morceau de la même époque; — au palais Chigi, le portrait d'Alexandre VII, un *Endymion*, peint pour le cardinal Flavio Chigi, neveu de ce pape, et un *Saint François* cité par Vasi, etc.

Ascoli. — Église des Jésuites : la *Mort de saint François Xavier;* — Palais des Anciens : *Saint-François en prière devant la Vierge.*

Musée des Offices a Florence. — Le portrait du peintre, celui qui est reproduit en tête de notre notice et qui a été gravé précédemment par Ben. Eredi, dans le *Museo Fiorentino*, et par G. Perini, dans l'ouvrage de Soprani et Ratti.

Gênes. — Ratti cite plusieurs tableaux du Bachiche comme existant de son temps dans les galeries de Gênes, entre autres un portrait du cardinal Spinola, dans le palais de la famille de ce nom, et un *Saint Guillaume prêchant,* beau tableau, au palais Cambiajo. Les derniers Guides ne font mention que d'un *Enfant Jésus tenant le globe du monde dans sa main,* au palais Brignole-Sale. Un *Saint Julien,* ayant figuré dans la galerie G.-B. Spinola, a été gravé par Frey.

Porto-Maurizio. — Église des Observantins : La *Vierge entourée d'anges et présentant l'enfant Jésus à saint Antoine de Padoue*, tableau d'autel cité par Ratti.

Ancienne collection du Palais-Royal, à Paris. — Un *Jeune Homme jouant du luth.* L'abbé de Fontenay, qui mentionne ce tableau, parle aussi d'une *Prédication de saint Jean* comme existant, de son temps, dans la collection du roi; Lépicié a gravé ce dernier ouvrage, qui avait figuré précédemment dans le cabinet de Crozat, avec une *Sainte Claire agenouillée devant la Vierge,* toile haute de 6 pieds et large de 5, gravée par Louis Desplaces. (Voir la gravure, page 5 de cette notice.)

Ancienne collection de Jullienne : L'*Adoration des Mages*, tableau de 20 pouces 6 lignes de haut, sur 18 pouces 3 lignes de large, composition traitée grandement, dit le *Catalogue raisonné* de Rémy (1767).

Parmi les personnages célèbres dont les portraits ont été gravés d'après le Bachiche, on remarque : le prince Panfili, gravé par L. Visscher; le cardinal Pierre de Bonsy, archevêque de Narbonne, gravé par Van Schuppen, en 1690 (*Bachichi pinxit Romæ)*; le même gravé par Blondeau; le cardinal de Forbin-Janson, gravé à Paris, par B. Farjat : Clément IX, gravé par Alb. Clouwet; Clément X, gravé par P. Simon; le carbinal Fabrizio de Forli, évêque de Ferrare, gravé par Arnold van Westerhout (1697); le cardinal J.-B. Costaguta, gravé par Blondeau; les cardinaux J. Fansoni (1758), Sfortia Pallavicini (1757), Altieri (1764), J.-N. *de Comitibus* (1764), etc., gravés par Clouwet.

PARIS. — IMP. POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4



École Italienne. *Sujets historiques, Animaux.*

GIOVANNI-BENEDETTO CASTIGLIONE

NÉ EN 1616. — MORT EN 1670.



ÉCOLE génoise

De tous les maîtres de l'école génoise il n'en est pas qui ait eu plus de réputation que Giovanni-Benedetto Castiglione. Ses tableaux ont pris place dans les galeries les plus célèbres de l'Europe, et ses moindres dessins ont été reproduits par des graveurs émérites. Graveur lui-même, il a été surnommé par ses compatriotes « le second Rembrandt ; » peintre, il a dû au charme de son coloris d'être appelé le *Grechetto* (le petit Grec). Tous ceux qui ont parlé de ses ouvrages se sont accordés à en faire les plus brillants éloges. Soprani, l'historien des artistes génois, lui a consacré quelques pages où l'admiration la plus vive éclate à toutes les lignes ; il vante la fécondité de son imagination, son habileté et son exactitude dans la composition, sa couleur harmonieuse et nourrie, sa délicatesse dans le maniement du pinceau. Baldinucci lui reconnaît les mêmes qualités et insiste particulièrement sur la richesse de ses idées, la franchise et la bravoure de son exécution. Suivant Orlandi, Castiglione fut un maître universel, également habile à traiter les sujets sacrés et les sujets profanes, le portrait, la perspective, le paysage et les animaux. Le judicieux Lanzi déclare que, pour

ce dernier genre, il est le premier en Italie après le Bassan. « On peut observer entre ces deux artistes, ajoute-t-il, la même différence qu'entre les deux plus grands poëtes bucoliques, Théocrite et Virgile; le premier est plus vrai et plus simple, le second plus savant et plus orné. Castiglione ennoblit en quelque sorte les prairies et les forêts par les ressources de son imagination, par ses allusions savantes, par l'expression vive et animée des passions. Son dessin offre des formes sveltes; sa couleur annonce un pinceau facile, gracieux et ordinairement large; son ton général est riant et souvent rosé. »

La renommée de Castiglione franchit de bonne heure les monts. Connu en France sous le nom de *Bénédette*, il y était estimé à l'égal des meilleurs maîtres, dès la fin du dix-septième siècle. Félibien, qui vit plusieurs de ses tableaux à Paris, trouve sa manière « assez particulière » et dit « qu'il paraît dans son coloris quelque chose de petillant qui touche les yeux. » D'Argenville est plus explicite; selon lui, « le Benedette est un des hommes qui se sont le plus distingués dans la peinture : son dessin est élégant, sa touche savante et son pinceau très-vigoureux; l'intelligence du clair-obscur y est si parfaite qu'on voit de ses tableaux qui frappent et saisissent tous les spectateurs. » Mariette, le plus grand connaisseur de son temps, n'a pas craint de citer comme des productions de premier ordre les peintures de Castiglione qui figuraient dans la collection de Boyer d'Aguilles. Enfin ce qui prouve, mieux que tous les éloges, l'estime dont cet heureux artiste a joui pendant de longues années, c'est l'empressement qu'ont mis les amateurs de tous les pays à se procurer des ouvrages de sa main.

Giovanni-Benedetto Castiglione naquit à Gênes en 1616. Ses parents, frappés de la vivacité de son imagination, lui firent étudier les belles-lettres (*lettere umane*); mais, tout en profitant des leçons de ses professeurs, l'enfant se sentait entraîné vers la peinture par un penchant irrésistible. Il commença, comme tant d'autres artistes célèbres, par couvrir ses cahiers d'écolier de dessins à la plume représentant des animaux, des arbres, des maisons. Il se plaisait aussi à acheter des images de sainteté, et après les avoir avidement contemplées, il s'efforçait de les reproduire. Son père, loin de contrarier sa vocation, ne négligea rien pour la favoriser. Soprani, de qui nous tenons tous ces détails, ajoute que Castiglione fut placé d'abord sous la direction de Paggi, l'un des peintres génois qui avaient alors le plus de réputation. En admettant que le fait soit vrai, Benedetto, malgré toute sa précocité, ne dut guère profiter de l'enseignement de ce maître, car il avait à peine atteint sa onzième année lorsque Paggi mourut (1627). Giovanni-Andrea de Ferrari, dans l'atelier duquel il entra ensuite, était un élève distingué et un habile imitateur de Strozzi; nous ignorons combien de temps Castiglione resta à son école, mais comment admettre qu'il en soit sorti pour prendre des leçons de Van Dyck? Voilà cependant ce que tous les biographes ont cru et répété sur la foi de Soprani! Des renseignements positifs nous apprennent que l'illustre Flamand, arrivé à Gênes à la fin de 1623, en partit vers le milieu de 1625; or, à cette dernière date, Benedetto était âgé de neuf ans!... Mais, s'il n'eut pas Van Dyck pour maître, il n'est pas douteux qu'il ait été séduit par les beaux portraits dont ce grand artiste avait enrichi les galeries de la noblesse génoise, et qu'il les ait étudiés avec un soin particulier. Cette influence se fait sentir dans deux portraits qu'il a gravés à l'eau-forte : l'un, d'Augustin Mascardi, littérateur de Sarzane, mort en 1640; l'autre, du poëte Antoine-Jules Brignole-Sale[1]. Ces portraits, gravés d'une pointe extrêmement spirituelle, ont la tournure aristocratique, la finesse et l'élégance de modelé qui distinguent ceux de Van Dyck.

Les admirables compositions que Rubens avait laissées dans les églises et dans les palais de Gênes ne firent pas moins d'impression sur Castiglione. Nous sommes même tenté de croire qu'elles furent ses modèles de prédilection, lorsque, entraîné par cette ardente soif de perfection dont parle Soprani[2], il se livrait avec un zèle infatigable à l'imitation des chefs-d'œuvre anciens et modernes que possédait sa ville natale. Rubens

[1] Ce dernier portrait, gravé en 1641, si nous en croyons Mariette (*Abeced.*, publié par M. de Chennevières), se trouve dans le livre : *Le Glorie degli Incogniti*, imprimé à Venise en 1647.

[2] Non sapeva Gio. Benedetto saziarsi, o dar qualche pausa a' suoi studj. I modelli, i disegni, le tavole de' migliori artefici, sì antichi che moderni, erano la sua prediletta contemplazione, e l'imitarli, la sua speziale delizia. *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti genovesi;* I, p. 309 (édition de 1778).

est, en effet, le maître dont il se rapproche le plus dans ses meilleures peintures; il le rappelle, du moins, par la facilité du dessin, la vivacité de la touche, la fraîcheur du coloris.

Tout en formant son style d'après les grands modèles, Benedetto Castiglione apprit, par l'observation directe de la nature, à peindre avec une habileté peu commune le paysage, les animaux, les fruits et les fleurs. Il réussit également à représenter les scènes de la vie rustique, les travaux et les plaisirs des paysans, des fêtes, des kermesses, des intérieurs de cuisine. Mais, comme les tableaux du genre historique étaient ceux qui trouvaient le plus d'amateurs en Italie, il eut le bon esprit d'aller chercher ses personnages dans la Bible, et de demander à cette magnifique épopée de la vie pastorale des sujets de compositions où il pût accorder une large place aux animaux, aux ustensiles et aux accessoires de toute sorte. C'est ainsi qu'il



CASTIGLIONE. PINX. BOCOURT. DEL. J. ANSSEAU. SC.

DÉCOUVERTE DE CYRUS Collection du duc de Newcastle.

peignit *la Création*, *l'Entrée des animaux dans l'arche*, *le Départ des Hébreux pour la Terre promise*, *Jacob gardant les troupeaux de Laban*, etc.

Lorsqu'il crut avoir épuisé à Gênes tous les sujets d'étude, et alors sans doute qu'il avait déjà acquis parmi ses compatriotes une réputation méritée, il résolut de visiter les principales villes de l'Italie. Il était avide, dit Soprani, de voir les chefs-d'œuvre auxquels les grands maîtres devaient leur célébrité. — Son départ de Gênes aurait eu un tout autre motif, si nous en croyions l'anecdote que Mariette a rapportée dans ses notes sur l'*Abecedario* d'Orlandi, et que ce savant dit avoir lue dans le manuscrit d'un collectionneur romain, nommé Pio[1], qui avait amassé un assez grand nombre de dessins passés depuis dans la collection

[1] Ce Pio serait-il le même que l'abbé D. Luigi Pio, à qui Gio-Domenico Rossi a dédié une *Fuite en Egypte* (B. 12), l'une des plus belles estampes de Castiglione? S'il en était ainsi, ses assertions mériteraient assurément quelque créance.

Crozat. Suivant le récit de cet amateur, Castiglione venait de terminer pour l'église de l'Annonciade un grand tableau que lui avaient commandé les frères Lomellini; ses ennemis, qui, paraît-il, étaient nombreux, persuadèrent à ces gentilshommes que cet ouvrage ne méritait pas l'honneur d'être placé dans une église où se trouvaient des peintures dues aux maîtres les plus estimés de Gênes. Les frères Lomellini, *qui ne s'y connaissaient pas autrement*, vinrent prier Castiglione de vouloir bien retirer sa toile, s'offrant de le payer tout ce qu'il voudrait. « Mais Benedetto, n'ayant aucun égard aux politesses qu'ils lui témoignaient, devint si furieux à cette proposition, que, ayant pris un couteau, il hacha le tableau en pièces, jurant que jamais les Génois n'auraient de ses ouvrages. Et, en effet, il partit sur le-champ de Gênes, et vint à Rome, habillé en Arménien et se faisant passer pour Grec. Pellegrino Peri, brocanteur de tableaux, dont la boutique était près de la place Navone et chez qui il vint demander à travailler, fut si surpris de la belle manière de peindre de cet inconnu, qu'il n'hésita pas à l'occuper sur-le-champ; il voulut même lui donner un appartement pour peindre avec plus de facilité; mais Benedetto, qui avait ses vues, répondait constamment à cette proposition : *Voglio star in potecca* (je veux rester dans la boutique)[1]. C'était pour qu'on le vît opérer; et son dessein lui réussit, car le duc de Mantoue, qui était pour lors à Rome, ayant entendu parler de ce nouveau peintre, voulut l'avoir auprès de lui, et, lui ayant donné une pension considérable, il le conduisit à Mantoue. »

Cette aventure romanesque, sur laquelle tous les autres biographes gardent un silence absolu, pourrait bien avoir été imaginée par Pio, qui, d'ailleurs, s'est appuyé sur je ne sais quelle autorité pour avancer que Sinibaldo Scorza fut le maître de Castiglione[2].

Au dire de Soprani, Benedetto, en quittant Gênes, se rendit directement à Florence, où sa réputation s'établit si bien au bout de quelque temps, qu'il fut invité à peindre son portrait pour la célèbre galerie du grand-duc, et deux tableaux pour le palais Pitti : une *Circé* et un paysage avec bestiaux. De Florence il passa à Rome, où, toujours selon le même historien, il obtint un grand succès et laissa dans plusieurs palais des ouvrages dignes de lui. Ratti ajoute que son talent fut très-estimé des autres peintres qui se trouvaient alors à Rome, particulièrement de Carle Maratte. Ce dernier lui reprocha toutefois de trop épargner la couleur dans ses peintures (*dipingesse con iscarsezza di colore*); et pourtant, fait remarquer Ratti, telle n'était pas l'habitude de Castiglione.

Carle Maratte n'exposa son premier tableau à Rome qu'en 1650 : à cette époque, Benedetto était déjà fort connu dans cette ville, comme peintre et comme graveur. Plusieurs des estampes qu'il y publia chez Gio-Giacomo Rossi, éditeur dont la boutique était située près de l'église Sainte-Marie-de-la-Paix (*alla Pace*), portent la date de 1648[3]. La plus belle de ces estampes est intitulée : *le Génie de Castiglione* (B. n° 23). Au pied d'un autel consacré à la déesse de la peinture, un jeune homme presque entièrement nu est assis; il est coiffé d'une toque ornée d'une plume et ses longs cheveux flottent sur ses épaules; dans la main gauche il tient un clairon, et dans la droite, un livre ouvert sur lequel est écrit : *Genium Jo. Benedicti Castilionis Jannen*. Près de ce jeune homme, un enfant bat du tambour, un autre tient un panier rempli de colombes. Dans les airs, un Génie sonne de la trompette et montre la couronne de l'immortalité. L'artiste

[1] Mots qui appartiennent à cet italien barbare qui, sous le nom de langue franque, est en usage dans les divers ports de la Méditerranée, principalement dans les échelles du Levant. En sa prétendue qualité d'Oriental, Castiglione ne pouvait moins faire que de se servir de cette langue-là. M. de Chennevières, qui a eu l'heureuse idée de publier les notes de Mariette sur l'*Abecedario*, a lu : *Voglio far in potecca* (je veux travailler dans la boutique).

[2] Sinibaldo Scorza mourut en 1631, alors que Castiglione n'avait que quinze ans.

[3] Nous avons même cru lire, sur quelques-unes de ces estampes (B., 15, 16, 24), 1642 au lieu de 1648, date relevée par M. Ch. Le Blanc. Il s'ensuivrait que Castiglione aurait commencé à travailler à Rome dès l'âge de vingt-six ans, et, dans ce cas, on pourrait croire, avec Pio, que ce fut dans cette dernière ville que notre artiste vint se fixer au sortir de Gênes. Telle est, d'ailleurs, l'opinion de Bartsch, qui dit en propres termes : « Benedetto visita successivement *Rome*, Naples, *Florence*, Parme, Venise, Mantoue. » Une remarque qu'il n'est pas inutile de faire, c'est que le portrait que Castiglione a laissé de lui à la galerie de Florence le représente comme un homme de trente-cinq à quarante ans.

a voulu faire connaître par le moyen de cette allégorie, dit Bartsch, que son but était de se rendre immortel en peignant des sujets champêtres. Quoi qu'il en soit, nous sommes en droit de penser qu'une composition aussi ambitieuse ne pouvait être que l'œuvre d'un artiste déjà en possession d'une certaine renommée.

Nous n'avons aucun renseignement sur les peintures que Castiglione exécuta durant son séjour à Rome. Le succès que lui avaient valu ses premières gravures l'encouragea sans doute à s'adonner à ce genre d'ouvrages avec un zèle particulier. Il publia un assez grand nombre d'estampes chez Gio-Domenico Rossi, qui avait succédé à Gio-Giacomo et qui avait ajouté à son adresse : *All' Insegna di Parigi.*



OMNIA VANITAS

Ce fut vraisemblablement dans les moments de répit que lui laissèrent ses travaux à Rome que Castiglione visita les principales villes d'Italie, Naples, Bologne, Parme, Modène, Venise, recevant dans chaque endroit l'accueil le plus flatteur et étudiant avec amour les chefs-d'œuvre des maîtres, en même temps qu'il dotait les palais de l'aristocratie des gracieuses productions de son pinceau. Il fit à Venise un assez long séjour ; les peintures du Titien, du Tintoret, de Paul Véronèse avaient pour lui un charme tout particulier, et il exécuta d'après ces maîtres, dit d'Argenville, « des études surprenantes. » Il trouva, d'ailleurs, dans cette ville des protecteurs zélés, entre autres le sénateur Sagredo, qui prenait un plaisir extrême à le voir peindre et qui lui fit de nombreuses commandes. Enfin sa bonne étoile le conduisit à Mantoue : son mérite y ayant été promptement reconnu, il fut présenté au duc Charles et à sa femme, Isabelle-Claire d'Autriche, qui le retinrent à leur service. Cette bonne fortune dut lui arriver vers 1654, époque où Baldinucci dit avoir vu, dans l'antichambre de la duchesse, un tableau d'animaux « vraiment merveilleux » que venait de peindre

Benedetto [1]. La bienveillance de ses nouveaux Mécènes, qui lui accordèrent une pension considérable, et l'accueil empressé que lui firent les habitants de Mantoue le déterminèrent à se fixer définitivement dans cette ville.

Nous ignorons à quelle époque Castiglione dut retourner à Gênes pour y exécuter quelques-uns des nombreux tableaux que l'on voit dans cette ville et qui sont certainement postérieurs à son départ pour Rome. Soprani rapporte qu'il ne cessa pas de jouir d'un très-grand crédit dans sa ville natale[2], et qu'il y fut souvent appelé par de riches citoyens, jaloux de lui confier la décoration de leurs palais, de leurs galeries. Son habileté à faire les portraits y fut particulièrement mise à contribution. On regardait comme des chefs-d'œuvre ceux qu'il avait faits des deux frères Raggio, Gio-Battista et Lorenzo. Celui du sénateur Marc-Antonio Rebuffo n'était pas moins admiré : « Il est si ressemblant, dit naïvement l'historien de l'école génoise, que quiconque connaît l'original et voit ce portrait s'écrie aussitôt : Voilà l'excellentissime Rebuffo ! il est vivant, il ne lui manque que la parole ! »

Il est probable que la *Nativité* de l'église Saint-Luc, qui passe pour être le chef-d'œuvre de Castiglione, fut exécutée pendant l'un des séjours que cet artiste fit à Gênes, à l'époque de sa maturité. La composition de ce tableau ressemble beaucoup à celle de l'*Adoration des Bergers* que nous avons au Louvre. La Vierge regarde avec amour son divin Fils. Le vieillard Joseph, qu'anime aussi une tendre piété, invite d'un signe les arrivants à adorer le Messie. Des pâtres sont à genoux : les uns apportent des présents, d'autres jouent du chalumeau. Du haut du ciel, des anges contemplent le saint mystère : l'un d'eux encense le Dieu nouveau-né. Les Génois ont toujours témoigné la plus vive admiration pour cette peinture. « Benedetto n'a rien fait de mieux, dit Soprani. Le dessin de ce tableau est distingué ; les tons sont harmonieux et distribués avec art, les sentiments vrais et vivement exprimés ; tout dans cet ouvrage est surprenant, merveilleux. » Cochin, dans son *Voyage d'Italie*, ayant cru devoir terminer l'appréciation, d'ailleurs fort élogieuse, qu'il fit de la *Nativité* de Saint-Luc par une légère critique du coloris, grande fut l'indignation des compatriotes de Castiglione. Ratti, qui publia quelque temps après une nouvelle édition de l'*Histoire* de Soprani, releva vertement le voyageur français : « Selon son habitude de critiquer les meilleures choses, dit-il, M. Cochin a reproché au coloris de ce tableau de tirer sur le rouge, défaut qu'il a eu seul le talent de découvrir [3]. »

La renommée de Castiglione ne resta pas enfermée en Italie. Plusieurs des tableaux qu'il avait peints pour le duc de Mantoue, son protecteur, furent envoyés en cadeau par ce prince à diverses cours étrangères ; ils y furent très-goûtés et bientôt les commandes lui arrivèrent en foule de France [4], d'Angleterre, d'Allemagne. A peine, dit Baldinucci, pouvait-il suffire à la besogne ; jamais, pourtant, il ne montra ni fatigue, ni faiblesse, tant étaient grandes l'habileté pratique et la franchise qu'il déployait dans le maniement du pinceau ! Je ne sais de qui d'Argenville apprit que « sa fortune ne répondait point à sa haute réputation, » et que, « sans ambitionner les richesses, il se contentait de les mériter. » Tous les autres biographes s'accordent à dire

[1] L'ouvrage intitulé *Serie degli Uomini i più illustri in pittura* (Florence, 12 vol. in-4 ; 1777) dit positivement que ce fut à l'occasion de ce tableau que Castiglione fut nommé peintre de la cour de Mantoue.

[2] M. Stirling, l'auteur d'un savant livre sur *Velasquez et ses œuvres*, traduit de l'anglais par G. Brunet, et annoté par notre ami W. Bürger, dit (p. 137), en parlant du voyage que le peintre espagnol fit à Gênes en 1649, qu'à cette époque cette ville « n'était point dépourvue d'artistes habiles. Castiglione *le vieux* (ainsi nommé par M. Stirling, sans doute par opposition à Francesco Castiglione *le fils*), recommandable par son activité et par la variété de ses talents, ajoutait chaque jour à sa réputation en multipliant les tableaux d'autel, les études d'animaux, les sujets empruntés à l'histoire classique. » L'auteur de ces lignes paraît croire qu'en 1649 Benedetto n'avait pas cessé d'avoir sa résidence habituelle à Gênes ; tous les documents dont nous avons fait usage pour notre notice contredisent une pareille supposition.

[3] Voici en quels termes s'est exprimé Cochin : « Dans une chapelle de l'égliso Saint-Luc, on voit un *excellent* tableau de Greghetto, dit *Benedetto di Castiglione* (*sic*). Il est bien composé, bien dessiné ; les têtes sont très-belles et bien finies ; les draperies peintes et dessinées avec finesse ; la manière est assez grande quoique délicate ; la couleur cependant est un peu trop rouge. »

[4] Florent le Comte s'est grossièrement trompé (III, p. 192-193) en disant que Castiglione, auquel il donne le nom de Jean-Benedette Chatillon, fit plusieurs tableaux à Paris.

que ses travaux lui rapportèrent des sommes considérables. A dire vrai, il les dépensait aussi vite qu'il les gagnait. Il menait à Mantoue un train princier, vivant somptueusement avec sa famille, ne se refusant aucun plaisir et ne se souciant pas de faire des économies. Contrairement au manuscrit de Pio, qui le représente comme un homme violent, sachant se faire craindre et ayant peu d'amis, Soprani rapporte qu'il était d'humeur joyeuse, affable, et qu'il disait avec esprit le mot pour rire. A force de courir les festins, il finit par être atteint de la goutte; il en eut, aux pieds et aux mains, des attaques auxquelles, plusieurs fois, il faillit succomber. Mais, à peine hors de danger, il oubliait le régime prescrit et recommençait à faire même chère que lorsqu'il était bien portant. Un genre de vie aussi peu réglé lui occasionna, en 1670, une



DIOGÈNE (*Fac-simile* d'après une eau-forte du maître).

attaque si violente qu'il fut enlevé au bout de peu de jours[1]. Il mourut en bon chrétien, dit Baldinucci, et, suivant le désir qu'il avait exprimé, il fut enterré dans la cathédrale de Mantoue, où l'on voit encore, sur un pilier voisin du baptistère, son portrait de profil dans un médaillon, avec ces mots en exergue: Jo. BENEDICTUS CASTILIONEUS JANUENSIS, et ce distique de mauvais goût:

> Fortè renascetur pingendi ars mortua cum te,
> Post te at semper erit, Castilione, minor[2].

Le peintre Giovanni Cadioli, fondateur de l'Académie de Mantoue, qui rapporte cette épitaphe

[1] Castiglione survécut cinq années à son protecteur, le duc Charles II, qui mourut, lui aussi, victime de son intempérance.

[2] L'art de peindre, qui est mort avec toi, renaîtra peut-être; mais après toi, Castiglione, il sera toujours au-dessous de ce qu'il fut.

hyperbolique[1] cherche à la justifier en disant : « La délicatesse de la touche, l'élégance du dessin, la vivacité du coloris, la profonde intelligence du clair-obscur qui distinguent toutes les productions du Grechetto, mais, par-dessus tout, son long séjour à Mantoue[2], qu'il a enrichie d'un très-grand nombre de ses œuvres, méritent bien que cette ville conserve de lui un honorable souvenir. »

Les éloges pompeux décernés à Castiglione par ses contemporains et par les écrivains du dix-huitième siècle n'ont pas été complétement ratifiés par la postérité. On a reconnu que, dans la peinture des sujets historiques, il manquait généralement de noblesse, de distinction ; sa manière de dessiner est un peu lâchée et il n'a pas la vigueur de touche qui convient aux grandes compositions. Comme peintre d'animaux et d'objets de nature morte (gibier, vases, ustensiles divers), il excelle à varier les groupes, à former des contrastes piquants ; mais pour la vérité et l'énergie de l'exécution, il est inférieur aux Hollandais et aux Flamands. Ses scènes moitié mythologiques moitié champêtres, et ses fantaisies philosophiques sur le néant des choses humaines ne sont pas dépourvues d'originalité ; parfois seulement, à force de vouloir paraître ingénieux, il lui arrive de tomber dans la bizarrerie. Si, comme praticien, il sut, ainsi que nous l'avons dit, s'approprier quelques-unes des qualités de Rubens, au point que certains de ses tableaux ont pu être confondus avec ceux du grand maître flamand, il est juste d'ajouter qu'il exagéra le plus souvent les imperfections de son modèle. La manière expéditive qu'il avait adoptée se fait sentir jusque dans ses meilleurs ouvrages, et il se borne, pour les fonds, à des indications par trop sommaires. En voyant quelques-unes de ses toiles dont la surface est à peine couverte et peinte tout en glacis, on est tenté de penser, avec Carle Maratte, qu'il était trop économe de sa couleur. Quant à l'abus des tons rougeâtres, signalé par Cochin dans la *Nativité*, c'est là, quoi qu'en ait dit Ratti, le défaut ordinaire des peintures de Castiglione. A dire vrai, nous ne saurions porter un jugement bien équitable sur les tableaux de ce maître : ils ont poussé au noir pour la plupart et ont perdu ainsi les qualités de clair-obscur qui, selon les connaisseurs du siècle dernier, faisaient leur plus grand charme. Toutefois, à la manière dont le docteur Waagen parle de certains ouvrages de Castiglione que l'on conserve en Angleterre, il semble que leur mérite soit encore parfaitement reconnaissable et justifie pleinement la haute estime dont cet artiste a joui.

A notre avis, c'est surtout comme graveur que Castiglione a droit d'être classé parmi les maîtres. Ses estampes, exécutées à l'eau-forte et retouchées au burin, ont toujours été très-recherchées. On remarque dans celles de sa seconde manière des effets de clair-obscur pour lesquels il s'est évidemment inspiré de Rembrandt. L'imitation est poussée jusqu'au pastiche dans une série de têtes d'hommes coiffées à l'orientale, études fort intéressantes, d'ailleurs, et qui ont presque toutes été copiées par Hertel. Benedetto maniait la pointe avec une légèreté et une vivacité peu communes. Il y a dans son œuvre des eaux-fortes traitées avec infiniment de verve et d'esprit, et de simples esquisses d'une fantaisie charmante. On rencontre aussi, dans quelques collections, des pièces signées de son nom et assez semblables à des aqua-tinta. Comme ce dernier genre de gravure n'était pas inventé du temps de Benedetto, on a dû chercher par quel procédé ces pièces avaient été exécutées. Bartsch croit avoir découvert ce procédé. Selon lui, Castiglione étendait sur une planche de cuivre polie une couche épaisse de couleur à l'huile ; puis, à l'aide d'un style de bois, il enlevait cette couleur « à proportion des demi-teintes et des clairs que son dessin exigeait. » La planche ainsi préparée, il faisait imprimer de la manière usitée. Les pièces obtenues par ce procédé devaient naturellement être uniques, car la couleur étendue sur la planche était entièrement enlevée par le papier de la première épreuve. Il en est donc de ces pièces, ajoute Bartsch, comme de certaines épreuves chargées de noir que l'on trouve dans l'œuvre de Rembrandt. Les morceaux de ce genre, exécutés par Castiglione, ont un aspect violent, presque fantastique ; le dessin, malgré sa largeur brutale, ne manque pas de caractère et dénote une main très-exercée. Peut-être faut-il voir dans ces étranges pochades des études préparatoires

[1] *Descrizione delle Pitture, Sculture ed Architetture che si osservano nella città di Mantova.* In-8 ; 1763.

[2] Cadioli se trompe lorsqu'il place en 1665 l'époque de la mort de Benedetto. C'est également par erreur que Pio fait vivre cet artiste jusqu'en 1690.

et comme des maquettes d'après lesquelles l'artiste jugeait de l'effet que devait produire telle ou telle composition. Il est à remarquer, en effet, que la plupart des spécimens qui nous sont parvenus, — notamment quelques-uns de ceux que possède le cabinet des estampes, à la Bibliothèque impériale, — offrent le dessin en contre-partie de certaines eaux-fortes de Benedetto. Cet artiste ingénieux employait un procédé non moins singulier et non moins expéditif pour obtenir des dessins de ses tableaux. Il esquissait



BACCHANTES ET SATYRES (Musée du Louvre).

son sujet sur la toile avec une couleur rougeâtre à l'huile, et tirait ensuite sur du gros papier une contre-épreuve qui ne ressemblait pas mal à un dessin à la sanguine fait d'une manière large. Lorsque la couleur était sèche, il terminait son dessin en l'ombrant au bistre. C'est en parlant de ce genre d'ouvrages et aussi des dessins exécutés par Castiglione à la plume et à l'encre de Chine, que d'Argenville a dit : « Nous avons peu de dessins plus piquants que ceux de Benedetto; ils sont pleins de feu et font leur effet comme des tableaux. Quoique les formes n'en soient pas bien régulières, il y règne une touche et un esprit qui ragoûtent infiniment les vrais amateurs. »

Comme tous les artistes en vogue, Castiglione eut de nombreux imitateurs; les plus habiles, parmi ceux qu'il fit à Gênes, furent Domenico Piola et l'abbé Giovanni-Agostino Cassana, dont on a souvent confondu les œuvres avec les siennes. On lui donne pour élèves son frère, Salvatore, et son fils,

Francesco[1]. Nous ne connaissons du premier qu'une assez bonne gravure, datée de 1645, et représentant la *Résurrection de Lazare*. Francesco Castiglione continua la manière de son père, et après la mort de celui-ci, il resta au service des ducs de Mantoue. Il mourut dans un âge avancé, en 1716[2]. Le musée de Dresde a de lui un tableau curieux : le premier plan est occupé par deux nègres et par un nain qui joue avec un chien; au-dessus du nain on lit : *Thonino di Mantua*, et sur un plat que le chien lèche : *il suo collega;* dans le fond, le duc de Mantoue est à cheval, suivi d'une escorte. MARIUS CHAUMELIN.

[1] C'est par erreur qu'Orlandi a désigné Salvatore comme étant le fils et Francesco comme étant le neveu de Benedetto. Baldinucci s'est également trompé en les lui donnant tous deux pour fils.

[2] Suivant Lanzi, Francesco termina sa carrière à Gênes, où il fit beaucoup de tableaux d'animaux « que les connaisseurs médiocres attribuent quelquefois à Benedetto. »

RECHERCHES ET INDICATIONS

Le catalogue du MUSÉE DU LOUVRE (édition de 1861) n'a pas enregistré moins de huit tableaux sous le nom de Castiglione (n°s 160-167). Le n° 165, *Oiseaux et Animaux*, est indiqué, il est vrai, comme pouvant être l'ouvrage d'un artiste de l'école flamande, et on nous a assuré que la prochaine édition devait le classer décidément parmi les productions anonymes de cette école. Restent donc sept tableaux incontestés, dont deux seulement (ce ne sont certainement pas les meilleurs) figurent dans les galeries du Musée : *Melchisédech, roi de Salem, offrant des présents à Abraham* (n° 160); les *Vendeurs chassés du temple* (n° 162). Dans ces deux tableaux, les personnages sont complétement sacrifiés aux animaux et aux ustensiles de toute sorte qui encombrent les premiers plans.

Les cinq tableaux suivants ont été relégués depuis plusieurs années dans les greniers du Louvre : l'*Adoration des Bergers*, en figurines de 0,30. Gravée dans le musée Filhol. D'Argenville cite ce tableau, ainsi que les *Vendeurs* et deux paysages (les n°s 166 et 167), comme étant, de son temps, dans la collection du roi. — *Caravane* (n° 163) : un bœuf debout, de profil, d'une belle couleur jaune tachée de roux, occupe le centre du tableau. — *Animaux* (n° 166) : cheval blanc, âne, poulets, canards, dindons, lapin, chèvres, béliers, singes, paons, perroquets. Signé dans le coin, à droite : G.-B. CASTILIO... GENUEN. — *Basse-cour* (n° 167) : bœuf roux vu de face; ânon chargé d'une batterie de cuisine; chèvres, dindons, lapins, lévriers, etc. — *Bacchantes et Satyres* (n° 164) : ce tableau, dont nous donnons la gravure, est l'œuvre la plus importante que le Louvre ait de Castiglione. La couleur est blonde, légèrement rosée. La composition est la même que celle de la *Bacchanale* de Turin; il n'y a de changement que dans les accessoires et dans le fond du paysage.

ALBI. Collection de M. V. Doat. — Le *Départ de Jacob de chez Laban*, une des bonnes productions du maître. « Les personnages sont pleins de mouvement et de vie; le paysage est splendide et du plus bel effet. La couleur est claire, et la lumière, sans rencontrer de vives oppositions, se répand d'une manière uniforme, dans toutes les parties du tableau, en tons gris argentins d'un éclat vigoureux. » (*Notice sur une exposition de peintures anciennes à Albi en 1863*, par M. le docteur J. Bégué.)

BESANÇON. — Au Musée, *Canards sauvages et Chiens barbets* (douteux).

ORLÉANS. — Au Musée, la *Vierge et l'Enfant Jésus*.

GÊNES. — Dans l'église Saint-Luc, la *Nativité*, regardée comme le chef-d'œuvre du maître, gravée au trait dans l'ouvrage de Landon. — A Santa-Maria di Castello, *la Vierge avec sainte Catherine et sainte Madeleine*, tableau de toute beauté, dit le *Guide de Gênes* (1837). — A l'oratoire de Saint-Jacques-le-Majeur, *Saint Jacques mettant les Maures en déroute*, composition pleine d'un admirable désordre, dit Soprani; citée par Ratti (1780) comme étant fort détériorée. — A l'église Saint-Martin, *Saint Bernard, abbé, en extase devant un crucifix*.

Les tableaux de Castiglione sont en très-grand nombre dans les galeries particulières de Gênes. On peut consulter à ce sujet l'ouvrage publié par Ratti, en 1780, sous le titre : *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova*. Nous nous bornerons à citer les plus remarquables :

Au palais Brignole-Sale (*palazzo rosso*), le *Voyage d'Abraham et de sa famille*, « fort beau, mais noirci, » dit Cochin, et l'*Entrée des animaux dans l'arche*. — Au palais Pallavicini, un *Sacrifice à Pan* et *Romulus découvert par Faustulus*, deux grands tableaux que le *Guide de Gênes* cite comme étant des meilleurs du Grechetto, mais qui, suivant M. Lavice (*Musées d'Italie*), ont tourné au pain d'épice. — Au palais Giustiniani, *Moïse sauvé des eaux*. — Au palais Durazzo, *Agar et Ismaël;* la mère lève le voile qui couvre son fils, crie et se retourne avec anxiété vers l'ange arrivant à droite. Du temps de Ratti, ce palais possédait plusieurs autres toiles de Castiglione, entre autres la *Bacchanale*, qui est aujourd'hui à Turin. — Au palais Balbi, *Romulus et Remus;* ce tableau était déjà très-noir lorsque Cochin le vit. — Au palais Spinola, *Noé faisant entrer sa famille et les animaux dans l'arche*, et deux tableaux d'animaux. — Au palais Spinola, de la rue Neuve, le *Voyage de Jacob*, cité par le *Guide de Gênes* comme un des chefs-d'œuvre du maître. « Composition froide et altérée par le noir, » dit M. Lavice. Un *Satyre assis* et un *Christ en croix*, tous deux également noircis. — Au palais Faragina, quatre tableaux de gibier et d'animaux et le *Massacre des Innocents*. M. Lavice qualifie cette dernière composition de « croûte pain d'épice » et ajoute : « C'est le cas de dire à l'auteur : Retournez à vos moutons. »

FLORENCE. — Au musée degli Uffizj, le *Portrait de l'auteur;* gravé dans le Museo Fiorentino, dans l'ouvrage intitulé : *Serie degli Uomini i più illustri in pittura* (1775), dans l'*Histoire*, de Soprani, etc.; — *Circé métamorphosant les compagnons d'Ulysse*, *Médée rendant la jeunesse à Eson*,

Noé faisant entrer les animaux dans l'arche, un *Intérieur de Cuisine* et un *Paysage avec animaux*.

TURIN. — Au Musée : 1° une *Bacchanale* provenant du palais Durazzo, gravée par Paul Girardet dans la *Galleria reale di Torino*. M. Roberto d'Azeglio a dit, en parlant de cet ouvrage : « La composition de ce tableau est gracieuse et poétique ; l'exécution vive et brillante... Les vases ornés de figures, les bas-reliefs de l'autel de Priape, les ustensiles et les divers accessoires sont traités avec une élégance et un bon goût qui justifient pleinement les louanges décernées à cette peinture par Ratti. » 2° *Marché aux volailles*, ouvrage faible, suivant M. Lavice.

VENISE. — Dans la galerie Manfrini, *Les Animaux près de l'arche*. — Cochin a fait le plus grand éloge d'une *Adoration des Rois* et d'une *Entrée dans l'arche* qui étaient, de son temps, dans le palais Sagredo.

NAPLES. — Aux Studj, une *Mère caressant son enfant* et deux autres tableaux représentant, l'un et l'autre, l'*Annonce aux Bergers*.

BOLOGNE. — Le marquis Filippo Ercolani, riche collectionneur du siècle dernier, possédait plusieurs beaux tableaux de Castiglione qui ont été cités par Ratti.

MANTOUE. — Dans l'église de Saint-François, un *Saint Antoine de Padoue*, déjà fort détérioré du temps de Cadioli (*Descrizione delle Pitture di Mantova*). — Luigi Scaramuccia, peintre et graveur, contemporain de Benedetto, rapporte que plusieurs morceaux de ce dernier figuraient parmi les œuvres de Van Dyck, du Titien, du Guide, et d'autres maîtres célèbres, qui ornaient la villa Favorita, résidence des ducs de Mantoue. (*Le Finezze de' pennelli italiani*, par L. Scaramuccia ; 1674, p. 122.)

MILAN. — Au musée Brera, le *Départ des Hébreux pour la Terre promise* : « Il y a plus de bêtes que de gens, et tout cela est mêlé d'une façon désagréable à l'œil. » (Lavice.) — Au palais Verri, *Orphée entouré d'animaux*.

MADRID. — Au Musée Royal : 1° *Éléphants que des lutteurs préparent au combat, près d'un amphithéâtre;* 2° *Diogène cherchant un homme;* il tient sa lanterne à la main et ne rencontre sur sa route que des bêtes, symboles de tous les vices. Ce tableau, que M. Viardot cite comme une œuvre remarquable, est la variante d'une des meilleures estampes de Castiglione. (V. ci-après.)

MUNICH. — A la Pinacothèque, *Caravane au repos* et *Chameau conduit par un jeune More*. « Bons échantillons de cet excellent peintre d'animaux, qui a su, à la différence des Flamands, les mettre en scène comme des personnages humains et leur donner l'expression des passions ou des sentiments. » (VIARDOT.) L'éloge est un peu exagéré.

DRESDE. — A la Galerie royale : 1° *Noé faisant entrer les animaux dans l'arche*; 2° *Départ de Jacob pour Chanaan*. Ce tableau et le précédent ont été payés 12,000 livres, à la vente de la collection Carignan, à Paris, en 1742; 3° *Retour de Jacob et de Rachel*. Ce tableau a été acheté par Guarienti, à Venise, en 1749.

VIENNE. — Au Belvédère, deux compositions différentes représentant *Noé faisant entrer sa famille et les animaux dans l'arche*.

DUSSELDORF. — Nicolas Pigage, dans sa *Description de la Galerie électorale* (1781), mentionne deux tableaux faisant pendants : *Abimélech renvoyant la femme d'Abraham avec des présents* et *Abraham partageant avec ses gens les dépouilles des quatre rois*.

SAINT-PÉTERSBOURG. — A l'Ermitage, la *Rencontre de Jacob et de Rachel*, *Rebecca et Éliézer*, *Orphée chantant*, *Cyrus exposé et nourri par une lice*. Ce dernier tableau est probablement celui qui était autrefois dans la galerie du duc de Lincoln. (Voir ci-après.)

Rien dans les Musées de Berlin et de Londres. — Le docteur Waagen (*Art's Treasures of Great Britain*) cite plusieurs œuvres de premier ordre dans les galeries aristocratiques de l'Angleterre, savoir : au palais de Blenheim, un tableau de *Bestiaux*, « peinture très-soigneusement exécutée et très-élégante. — Dans la collection du marquis d'Exeter, à Burleig-House : 1° *La Vierge et l'Enfant* (gravé par Bartolozzi), charmant tableau offert par Clément XIV au comte d'Exeter, en 1774 ; 2° le *Passage de la mer Rouge*, « composition d'une grande richesse, l'une des œuvres capitales du maître. » — A Alton-Towers, une *Caravane*. — Dans la collection du duc de Bedford, à l'abbaye de Woburn, le *Départ des Israélites pour l'Egypte*. Cette toile a beaucoup noirci. — A l'institution royale de Liverpool, un *Berger et son troupeau ;* faible. — Dans la collection de lord Yarborough, à Brocklesby, une *Caravane;* « la richesse de la composition, la finesse de l'exécution et la grandeur des proportions font de ce tableau le chef-d'œuvre de Castiglione (*the large size, rich composition and careful execution of this picture render it his chef-d'œuvre*). » — Chez le duc de Newcastle, à Clumber-Park, la *Découverte de Cyrus*, l'une des meilleures productions du maître. Ce tableau, qui a été gravé par Boydell en 1765, figurait à cette époque dans la collection du duc d'Oxford, à Houghton ; il a fait partie des *Trésors d'art* exposés à Manchester en 1857. — Un tableau formant le pendant du précédent, et représentant l'*Exposition de Cyrus*, se trouvait en 1765 dans la galerie du comte de Lincoln ; il a aussi été gravé par Boydell.

La célèbre collection de Boyer d'Aguilles, composée d'œuvres de choix, ne comptait pas moins de quatre peintures de Castiglione : 1° *Moïse* cachant dans le sable l'Égyptien qu'il avait tué ; 2° *Moïse* conduisant son troupeau sur le mont Horeb ; ces deux tableaux, de forme ronde, ont été gravés par Coelemans, en 1782 : « Les compositions en sont singulières, dit Mariette, et partent d'un génie qui, s'étant frayé une route particulière, cherche à s'écarter de toutes celles qui avaient été battues jusqu'alors par les autres peintres ; » 3° *Jacob quittant Laban pour retourner chez son père ;* 4° *Vanitas* (musiciens, danseuses, buveurs, amants qui se caressent, etc.). Gravé par Coelemans, ainsi que le précédent. Suivant Mariette, les connaisseurs ne sauraient moins faire de convenir que « ces deux tableaux aussi parfaitement exécutés doivent être mis au rang des œuvres de premier ordre. »

Les ouvrages de Castiglione, principalement ses dessins, ont passé fréquemment dans les ventes publiques, surtout au dix-huitième siècle. Le *Trésor de la Curiosité* nous donne à cet égard les renseignements suivants :

VENTE DE LA COMTESSE DE VERRUE (1737). — Un tableau représentant l'*Histoire de Jacob ;* retiré à 850 livres, payé 630 livres à la reprise de la vente.

VENTE CROZAT (1741). — Trois dessins, dont l'*Entrée de Noé dans l'arche*, qui fut vendue 133 livres, prix atteint par fort peu d'autres dessins.

VENTE LA ROQUE (1745). — L'*Enlèvement d'Europe*, « magnifique morceau, de 29 p. sur 39 ; » 650 livres.

VENTE DU DUC DE TALLARD (1756). — *Jeune Femme assise à côté d'une vieille qui file;* 301 livres.

VENTE MARIETTE (1775). — Quatre dessins : 1° *Troupeau conduit par trois bergers ;* très-beau dessin à la plume et au bistre, 360 livres ; 2° *Abraham*, avec sa famille quittant son pays, dessin au pinceau et à l'huile sur papier, 271 livres ; 3° et 4° l'*Adoration des Bergers* (première pensée du tableau

de l'église Saint-Luc) et *Saint Luc peignant la Vierge;* ces deux dessins au pinceau trempé dans le bistre, ensemble 51 livres 1 sou.

Vente du prince de Conti (1777). — 1° Une *Marche d'animaux*, tableau vendu 1650 livres à M. Demarets; 2° *Marche d'animaux*, dessin à la plume et au bistre, provenant du cabinet Lempereur, vendu 221 livres à M. Langlier.

Vente Vassal-Saint-Hubert (1779). — L'*Entrée des animaux dans l'arche*, tableau provenant de la collection Lempereur, 351 livres.

Vente de Julienne (1765). — M. de Jullienne, dit Mariette, avait deux tableaux ovales représentant: l'un la *Charité* (grav. par Michel L'Asne), l'autre la *Foi;* il les avait achetés comme étant du Poussin. Ils furent payés, à sa vente, ensemble 861 livres 17 sous.

La galerie Fesch possédait plusieurs tableaux de Castiglione: deux *Paysages*, avec animaux, formant pendants; l'*Entrée dans l'arche*; une *Tête de mouton* posée sur une table à côté de différents fruits, et un *Intérieur de cuisine* que le catalogue dit être, dans son genre, une des compositions les plus capitales du maître.

Le catalogue des estampes de Castiglione, dressé par Bartsch, comprend 67 pièces:

1. Entrée dans l'arche. — 2. Même sujet. Il y en a deux épreuves, l'une à l'eau-forte seulement, l'autre retouchée au burin. — 3. L'Enfant Jésus adoré par deux anges (première manière). — 4. Laban cherchant ses idoles dans les bagages de Jacob. — 5. Tobie faisant ensevelir ses morts. — 6. Résurrection de Lazare. — 7. La Vierge à genoux près de la crèche. — 8. La Vierge baisant l'Enfant Jésus (première manière). — 9. Adoration des Bergers (gravée d'une manière très-légère et presque seulement avec des points et des traits entrecoupés). — 10. Apparition de l'ange à saint Joseph endormi. — 11. Dieu le père, regardant du haut du ciel son fils nouveau-né. — 12. Fuite en Egypte, l'une des plus belles gravures du maître. — 13. Repos en Egypte (première manière). — 14. Invention des corps de saint Pierre et de saint Paul. — 15. Pan apprenant au jeune Olympe à jouer de la flûte. — 16. Fête de Pan. — 17. Satyre assis au pied d'un terme. — 18. Pan et trois satyres. — 19. Les Quatre Animaux (cheval, chèvre, vache et chien); composition de forme octogone, très-rare. — 20. Les Trois Vaches, estampe très-rare. — 21. Diogène cherchant un homme; une des plus belles estampes de Castiglione; il n'a jamais achevé toutefois de graver le bras qui tient la lanterne. Nous donnons un *fac-simile* de cette gravure. — 22. La Mélancolie, femme assise au pied d'un mur ruiné, au milieu d'animaux, d'instruments et d'ustensiles divers; elle lit dans un livre d'astrologie et tient un pinceau à la main. — 23. Le Génie de Castiglione (voyez ce que nous disons de cette pièce dans la notice; nous en donnons une copie réduite, comme tête de chapitre); dédié par l'éditeur Gio-Giacomo Rossi au sieur de Merhue, seigneur de Cloetvijck (*bonarum artium Mecenati digniss°*). — 24. Circé cherchant dans un tombeau les armes d'Achille; cette estampe a manqué à l'opération de l'eau-forte. — 25. Les Quatre Savants, avec l'inscription: *Temporalis æternitas.* — 26. Femme assise au milieu de ruines, avec cette inscription: *Vbi inletabilitas, ibi virtus.* — 27 Les Deux Hommes et l'Enfant dans les ruines; daté de 1655. — 28. Jeune Pâtre à cheval, conduisant un troupeau de moutons. — 29. Le Bagage au milieu du troupeau. — 30. Jeunes Bergers à la suite du troupeau (on a une copie de cette estampe, par N. Dorigny). — 31. Portrait de l'auteur (nous en donnons un *fac-simile* en tête de notre notice); morceau charmant, d'un caractère tout à fait rembranesque. — 32 à 47. Les petites têtes d'homme coiffées à l'orientale. — 48 à 53. Les grandes têtes d'homme coiffées à l'orientale. — 54. Le Jeune Homme à la toque ornée d'une plume. — 55. L'Oriental criant. — 56. Portrait d'Antoine-Jules Brignole-Sale. — 57. Portrait d'Augustin Mascardi. — 58-67. Les Essais de pointe (esquisses et études).

Parmi les eaux-fortes non décrites par Bartsch, et que possède le cabinet des estampes, à la Bibliothèque impériale, nous citerons une *Fuite en Égypte* signée *GB* (ces deux lettres accolées) *Castiglionus Genuensis.* L'âne boit dans un ruisseau, au premier plan; Joseph se retourne et regarde avec inquiétude un berger qui se cache derrière un arbre; à gauche, un autre berger fait passer à son troupeau un pont de pierre jeté sur une petite rivière.

Les pièces uniques obtenues par le procédé décrit dans la notice sont très-rares. Bartsch en a cité cinq qui existaient de son temps dans la collection du duc Albert de Saxe-Teschen, et qui depuis ont passé dans celle de l'archiduc Charles d'Autriche: A. Annonciation aux bergers. — B. Deux grands Anges volant au-dessus de la crèche. — C. Fuite en Égypte (en contre-partie de l'estampe n° 12, pour la Vierge et l'Enfant). — D. Résurrection de Lazare (à peu près du même dessin en contre-partie du n° 12). — E. Trois Pâtres autour d'un feu. — A la Bibliothèque impériale, nous avons: F. Invention des corps de saint Pierre et de saint Paul. — G. Passage d'un bac à la lueur des torches. — H. Christ en croix. — I. Enfant dans les ruines (partie gauche de l'estampe n° 27). — J. La Nativité.

Castiglione a été gravé par N. Dorigny, Saintnom, Le Blond, Guillaume Chasteau, Ch. Audran, Coypel, P. Monaco, Jos. Vanloo, T. Vercuys, M. Lasne, J. Mossin, C. Macé, Chatillon, Coelemans, Zanetti, Antonio Travi, Boydell, Fr. Bartolozzi (14 pièces), H. Winstansley, Joh.-Georg. Hertel, etc.

Il a signé ses propres gravures des différentes manières suivantes: *Gio-Benedetto Castiglione Genovese*, *Benedetto Castiglione*, *Castiglione geiep* (Genovensis, invenit et pinxit), *G. B. Castilione*, *Gio. Bened° Castiglionus Genovese*, *Gio. Bened^to Cas.*, *Jo* ou *G. Bened° Castilionus Genovensis*. *Jo. Benedictus Castilione Januen.* et *G. Castilionus Genovese Fe.* Un *fac-simile* de cette dernière signature accompagne le portrait placé en tête de cette notice; et voici celui de la signature que nous avons relevée sur le tableau du Louvre dont nous donnons une reproduction à la page 9:

Io: Bened. Castillonus
Gianuesis

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE 2 ET 4.

APPENDICE DE L'ÉCOLE GÉNOISE

Nous avons cru devoir comprendre dans cet Appendice un certain nombre d'artistes qui ne sont pas nés dans les États de Gènes, mais qui par leurs études et leurs travaux appartiennent à l'École génoise. On y trouvera aussi des notices sur quelques maîtres anciens qui paraissent s'être formés hors de Gênes, mais dont les seuls ouvrages connus ont été exécutés pour cette ville ou pour d'autres localités de la Rivière Ligurienne.

GUGLIELMO

FLORISSAIT EN 1138.

C'est à Sarzane, à l'extrémité de la Rivière du Levant, que se trouve le plus ancien monument de la peinture en Ligurie, un *Crucifix* sur lequel on lit cette inscription en vers latins :

Anno millesimo centeno ter quoque deno
Octavo pinxit Guilielmus, et hæc metra finxit.

« L'an mil cent trente huitième, Guillaume (en italien Guglielmo) a peint ce tableau et fait ces vers. »

La peinture est extrêmement remarquable pour une époque aussi reculée. Le Christ, ayant autour des hanches une espèce de jupe retenue par une corde, est cloué sur la croix, les pieds posés l'un à côté de l'autre sur une saillie. Il a les cheveux longs, la barbe courte, la tête légèrement tournée vers l'épaule droite et les yeux levés au ciel. La croix a une forme de pure fantaisie. Aux extrémités des bras et au sommet, des découpures rappellent assez bien le plan du sanctuaire et des transsepts d'une église gothique ; le pied est beaucoup plus large que les autres divisions. Une bordure, remplie d'ovales crucifères, contourne toute la croix; des figurines et des scènes de la *Passion* sont peintes dans le reste du champ. Au-dessus de la tête du Christ, on voit une rangée d'anges et de saints debout, et, tout en haut, le Père éternel dans une gloire ovale. Sous les bras, de chaque côté du torse, se tiennent les saintes femmes éplorées; plus bas, l'artiste a représenté : le *Baiser de Judas*, le *Christ présenté au peuple*, la *Flagellation*, la *Descente de croix*, le *Christ au tombeau*, les *Disciples trouvant l'ange près du sépulcre*. Ces deux derniers sujets sont de moindres dimensions que les autres.

On remarque dans tout cet ouvrage une finesse de détails et une délicatesse de touche qui révèlent une main exercée à la miniature. Le dessin du nu est maigre et incorrect, les mains et les pieds ont une longueur démesurée; mais l'ensemble ne manque pas d'une certaine élégance; le visage de Jésus a une expression de sérénité et un caractère de noblesse qu'on rencontre rarement dans les Christs anciens ; les petites scènes sont bien comprises et il y a assez de variété dans les attitudes.

En somme le *Crucifix* de Guglielmo nous paraît le produit d'un art beaucoup plus avancé que celui qui se pratiquait en Italie au commencement du XIIe siècle; il est aussi éloigné de la manière byzantine que les *Christs en croix* peints, un siècle plus tard, par Giunta de Pise.

Spotorno nous apprend que cet ouvrage passe pour avoir été apporté de Luni, ville jadis importante, mais depuis longtemps ruinée, qui a donné son nom à la Lunigiana et que Sarzane a supplantée. Cette contrée,

voisine de Pise, dut participer au mouvement de renaissance artistique qui se manifesta dans cette ville plus tôt que dans les autres parties de l'Italie.

Le *Christ en croix* de Guglielmo appartient à l'église S. Andrea de Sarzane. Il a été gravé au trait par Grassini, d'après un dessin de Belletti, dans la *Storia della pittura italiana*, de C. Rosini.

GIUSTO D'ALLAMAGNA

FLORISSAIT EN 1451.

Le cloître de l'ancien couvent des Dominicains, à Gênes, a sa muraille ornée d'une fresque, signée : Justus d'Allamagna pinxit, 1451. Cette peinture qui n'a pas moins de 3 mèt. 25 de largeur sur 2 mèt. 50 de hauteur, représente l'*Annonciation*. La scène se passe dans une sorte de portique formé par de légères colonnettes qui soutiennent des arcades ogivales. Au-dessus de l'arcade centrale, entre deux statuettes de saints placées dans des niches, le Père Éternel, à mi-corps, au milieu d'une gloire, se penche vers la Vierge qui est debout, à droite, près d'un meuble en pierre richement orné et rempli de livres. Marie est coiffée d'un voile transparent à travers lequel brillent ses cheveux blonds. Elle a pour vêtement un ample manteau bleu, bordé d'ornements en or, qui est posé sur le derrière de la tête et qui, en s'entr'ouvrant par devant, laisse voir la robe également brodée d'or et les mains délicatement croisées sur la poitrine. Son attitude est pleine de recueillement et de pudeur; la tête s'incline gracieusement vers l'ange Gabriel qui est placé à gauche, ayant un genou en terre, étendant une de ses mains, comme pour bénir, et tenant de l'autre une espèce de petit sceptre. L'envoyé de Dieu est vêtu d'une chape magnifique qui laisse passer ses ailes, et sur la bordure de laquelle sont peintes les figures des apôtres. Ses pieds sont nus. Derrière la Vierge, un oiseau trempe son bec dans l'eau d'un bassin; divers ustensiles sont rangés sur des rayons ou des consoles; un vase contenant un lis est posé sur l'appui d'une croisée; à gauche enfin, et dans le fond, des fenêtres s'ouvrent sur un paysage où l'on aperçoit un oranger brillamment coloré, des montagnes et quelques figurines.

Cette peinture, à cause du nom de l'artiste qui l'a signée, a beaucoup préoccupé les derniers historiens des écoles du Nord. On s'est demandé si ce « Justus d'Allamagna » ne serait pas le même que Just ou Josse de Gand, élève d'Hubert van Eyck, nommé par les Italiens « Giusto da Guanto » ou « Giusto Tedesco, » qui peignit à Urbino, de 1468 à 1474, un magnifique retable pour la confrérie du *Corpus Domini*; mais la comparaison de ce dernier ouvrage avec la fresque du couvent de Sta Maria di Castello, ne permet pas de les attribuer au même pinceau. Justus ou Giusto d'Allamagna n'a qu'une parenté de style très-éloignée avec l'école des Van Eyck. MM. Crowe et Cavalcaselle [1] sont d'avis qu'il procède plutôt de l'école de Cologne; les raisons sur lesquelles ces savants connaisseurs ont fondé leur opinion méritent d'être citées : « La distribution générale de la composition et l'ensemble des figures et des arcades basses et riches en détails d'ornements sculptés, présentent plutôt le caractère de l'école du Rhin que de celle de Bruges. Quant aux figures en particulier, si elles sont tracées d'une main moins habile et moins exercée, dans leurs formes, que celles des peintres flamands, elles ont un cachet de sentiment religieux et de douceur tout à fait dans le genre de l'école de Cologne. La Madone surtout nous en fournit la preuve, par son attitude pleine de grâce, et par les draperies jetées avec beaucoup d'élégance. On ne remarque pas non plus ces plis anguleux si fréquents chez les artistes flamands. La rondeur de la forme et la douceur de contour de la tête, la chevelure recouverte d'un voile, sont d'une facture charmante et rappellent à l'esprit la Vierge de maître Stephan à Cologne. L'Ange annonciateur rappelle mieux le style flamand que le reste du tableau, mais dans son ensemble il diffère des anges des Van Eyck, et en certaines parties il rappelle ceux de l'école du Rhin. Les artistes de cette école avaient la coutume de donner à leurs anges des habillements dorés; tels sont aussi ceux de Justus d'Allamagna. Nous retrouvons cependant, avec plus de certitude, des traces de la méthode et des inspirations de

[1] Les *Anciens Peintres flamands*..... par J. A. Crowe et G. B. Cavalcaselle; traduit de l'anglais par O. Delepierre; annoté et augmenté de documents inédits par Alex. Pinchart et Ch. Ruelens.

l'école flamande dans l'arrière-plan du tableau. Quoique le fond soit une surface dorée et encadrée dans une architecture, il représente l'intérieur d'un appartement, et, par conséquent, il a de l'étendue et de la profondeur, et, des fenêtres ouvertes, on aperçoit des paysages semblables à ceux des tableaux flamands. Mais il faut dire pourtant que le peintre connaissait médiocrement la perspective linéaire. Somme toute, nous arrivons à la conclusion que Justus avait pris quelque chose des deux écoles, et combinait le sentiment religieux de celle du Rhin avec la tendance plus matérialiste de l'autre, en cherchant à imiter la nature. Nous ne pouvons admettre qu'il fut un élève des Van Eyck. Leurs tableaux et leur méthode n'ont rien de commun avec la peinture murale de S. Maria di Castello. »

S'il est vrai que Giusto d'Allamagna se rapproche plus de l'école colonaise que de l'école brugeoise, il est incontestable aussi qu'il tient beaucoup de l'école italienne. Son dessin a une souplesse et une élégance qu'il ne faut pas demander aux maîtres du Nord ; sa couleur est plus fondue, plus tendre ; ses attitudes ont plus de grâce et ses draperies moins de roideur. On peut admettre qu'après s'être formé sur les bords du Rhin, il passa de fort bonne heure les Alpes et modifia peu à peu sa manière de peindre sous l'influence des grands maîtres qui florissaient en Italie, pendant la première moitié du xve siècle. Auquel de ces maîtres s'attacha-t-il de préférence ? C'est ce qu'il serait impossible de préciser, mais il semble que son germanisme se soit échauffé à la chaleur des Vivarini et ait dépouillé sa rudesse en se pénétrant de la grâce de Gentile da Fabbriano.

L'empreinte du génie italien est tout à fait visible, dans un retable du musée du Louvre, qui est attribué à « Juste d'Allemagne » et qui décorait autrefois un oratoire de Gênes. Le sujet principal est encore l'*Annonciation* ; la Vierge, debout près de son prie-dieu, sur une terrasse pavée de carreaux blancs et noirs, reçoit avec un trouble charmant l'envoyé du Seigneur; elle s'appuie d'une main à une colonne et, de l'autre main, fait un geste de pudeur effarée. Elle a une robe dorée et un manteau bleu, comme dans la fresque de S. Maria di Castello. L'ange arrive en planant, comme un oiseau ; il est vêtu d'une tunique gris lilas et d'une écharpe d'or. Sur le parapet de la terrasse, est posé un vase contenant une plante en fleur. Au fond, sur une colline, s'élèvent quelques fabriques italiennes, sous un ciel d'un bleu très-pâle. Cette composition occupe le centre d'un cadre orné d'arcatures gothiques; deux panneaux latéraux représentent, l'un *Saint Augustin et saint Benoît*, l'autre *Saint Etienne et saint Ange*; ces personnages sont debout et revêtus du costume et des insignes qui leur sont propres : saint Benoît a un froc noir et tient un livre; la robe de saint Augustin est également noire ; sa chape, sa mitre et sa crosse sont dorées ; saint Ange, martyr, a le manteau blanc et le froc brun de l'ordre des Carmes; saint Étienne, diacre, porte une espèce de dalmatique bleue par-dessus une tunique brodée d'or.

MM. Crowe et Cavalcaselle ont reconnu que, par le caractère des figures et par certaines parties accessoires, l'*Annonciation* du Louvre présente une grande analogie avec la fresque de Gênes, et ils ne doutent pas qu'elle soit l'œuvre de Giusto d'Allamagna ou d'un de ses élèves. Nous sommes absolument de leur avis sur ce point ; mais nous croyons qu'ils font erreur lorsqu'ils avancent que les panneaux des *Saints* ne sont pas de la même main que la scène du milieu. Le catalogue du Louvre dit bien que « ces trois ouvrages ont été réunis dans le même cadre, bien qu'ils n'aient rien de commun sous le rapport de la *composition* ; » mais il ajoute tout aussitôt qu'ils ont été exécutés pour la décoration d'un oratoire de Gênes, ce qui leur suppose tout au moins une origine commune. Il existe d'ailleurs des centaines de retables où les sujets latéraux ne se relient en aucune façon avec le sujet principal, et fort souvent la disposition est identique à celle que nous voyons ici. Au surplus, les caractères mêmes de l'exécution prouvent que les trois morceaux sont du même auteur : les chairs, dans les figures des *Saints*, ont cette même teinte grise, non ombrée, que MM. Crowe et Cavalcaselle ont signalée dans les figures de l'*Annonciation*; la dalmatique bleue de saint Étienne a la même valeur de ton que le manteau de la Vierge ; l'or est distribué sur les vêtements, dans les panneaux latéraux et dans la composition centrale, avec la même profusion et, pour ainsi dire, suivant la même méthode. Il ne se peut voir, en un mot, un ensemble plus harmonieux.

On ne sait absolument rien de la vie de Giusto d'Allamagna; le seul document écrit qui le concerne est

l'inscription qu'il a tracée lui-même sur la fresque de S. Maria di Castello. Cette peinture et le retable du Louvre sont, d'ailleurs, les seules productions qu'on lui ait attribuées jusqu'ici. Il est probable cependant que ce maître éminent dut être employé à d'autres travaux dans la Ligurie et qu'il y forma des élèves. Spotorno, dans sa *Storia letteraria della Liguria* (II, p. 344), cite, d'après un manuscrit du P. Niccolo Calvi appartenant à la bibliothèque Berio, un « Corrado di Allemagna » qui travaillait en 1477 dans le couvent des domicains de Taggia [1], et il suppose que ce Corrado dut être un élève de Giusto. Il ajoute que Lodovico Brea de Nice, et le P. Maccarj, dominicain, peignaient aussi à Taggia, vers la fin du XVe siècle, et il en conclut que ces artistes pourraient bien s'être formés sous la direction de Corrado di Allemagna. Nous dirons, dans la notice suivante, ce que nous pensons de cette conjecture en ce qui concerne Brea. Il n'existe aucun ouvrage authentique de Corrado et du P. Maccarj [2] qui permette d'apprécier si ces deux artistes procèdent réellement de Giusto d'Allamagna ; mais l'influence de ce dernier se révèle dans beaucoup de tableaux exécutés à Gênes et dans les environs, pendant la seconde moitié du XVe siècle.

GÊNES. — *L'Annonciation*, peinture murale, dans le cloître supérieur de l'ancien couvent des dominicains. Cette fresque, exposée à une lumière brillante, qui lui vient de la fenêtre opposée donnant sur la mer, est recouverte, depuis fort longtemps, d'un verre qui la protége contre les intempéries. Grâce à cette précaution, elle s'est bien conservée jusqu'à nous ; toutefois, des parties telles que les ornements d'or des vêtements des deux principales figures, sont un peu effacées et le manteau bleu de la Vierge a pris une teinte sombre ; le paysage est aussi devenu assez fruste en quelques endroits. Soprani, le premier qui ait parlé de cette peinture, a lu ainsi la signature : *Justus de Allemania pinxit* 1451. Il ajoute : « Grande est la finesse de cet ouvrage ; il serait difficile de le décrire d'une façon complète. On y remarque, à la vérité, le style gothique : mais c'était la manière de l'époque. » Il y a une gravure au trait de cette composition dans les *Anciens Peintres flamands*, de Crowe et Cavalcaselle.

LOUVRE. — *L'Annonciation, Saint Benoît et saint Augustin, Saint Etienne et saint Ange*, retable. « On voit par une pièce conservée dans les archives du musée, que l'*Annonciation* (et probablement les deux autres tableaux) fut achetée en Italie pour 240 fr. par M. Denon, qui ne fut remboursé de cette dépense qu'en 1814. » (*Notice des tableaux*, etc. 1861.)

Ce retable a été gravé au trait dans le recueil de Landon. (*Ec. Flam.* II, pl. 26.)

LODOVICO BREA

FLORISSAIT DE 1483 A 1513.

Lanzi, Baldinucci et la plupart des autres historiens de la peinture en Italie, s'accordent à désigner Lodovico Brea, de Nice, comme le père de l'École génoise. Nous croyons avoir suffisamment démontré, dans l'*Introduction*, l'erreur où sont tombés ces écrivains. Nous avons constaté que Brea eut, en Ligurie, des devanciers du plus grand mérite dont il subit lui-même l'influence, et que, s'il ouvrit à son tour une école à Gênes, elle eut bien peu de durée, puisque ses meilleurs élèves, Teramo Piaggia et Antonio Semini, s'empressèrent d'abandonner sa manière, lorsqu'ils eurent vu les peintures de Carlo del Mantagna et de Perino del Vaga. Ce qui est incontestable, c'est que de tous les maîtres qui florirent, à la fin du XVe siècle, dans la Rivière de Gênes, il est celui qui y a laissé le plus de témoignages de son talent.

Le plus ancien ouvrage de Brea que mentionne Soprani, est une *Ascension*, qui appartient à l'église Santa Maria della Consolazione, de Gênes, et au bas de laquelle l'inscription suivante est tracée en caractères gothiques :

AD LAUDEM SUMMI SCANDENTISQUE ETERA (*sic*) CHRISTI.
PETRUS DE FATIO DIVINO MUNERE FECIT
HOC OPUS IMPINGI LUDOVICO NICIÆ NATUS (?).
1483. DIE 17 AUGUSTI [3].

[1] Petite ville située à environ seize lieues de Nice et trente-six lieues de Gênes. Le couvent des dominicains et l'église adjacente y furent fondés en 1459, aux frais de la commune, du gouvernement, et des familles les plus riches de Taggia qu'avaient émerveillées les prédications du P. Cristoforo, de Milan.

[2] MM. Crowe et Cavalcaselle prétendent que l'unique tableau qui nous reste de Maccarj est à Taggia ; nous ignorons où ils ont puisé ce renseignement. Spotorno ne paraît avoir connu l'existence de ce peintre, comme celle de Corrado, que d'après d'anciens manuscrits.

[3] Littéralement : « A la gloire du Christ souverain, montant au ciel. Pietro de Fazio (ou de' Fazi), dans le but d'être agréable à Dieu, a fait peindre cet ouvrage par Lodovico, né à Nice. — 1483. Le dix-septième jour d'août. »

Le Petrus de Fatio (en italien *Fazio* ou *de'Fazi*) qui fit peindre ce tableau par Brea, en 1483, était sans doute parent d'Angelus de Facis aux frais de qui fut exécuté un retable que possède aujourd'hui le musée du Louvre et au bas duquel ces mots sont tracés :

HOC OPUS FECIT FIERI NOBILE DŪS XLAZ (*sic*) ANGELUS DE FACIS. 1477.

Ratti a rapporté cette inscription en altérant le nom du donateur; il a lu : *Hoc opus fecit fieri nobilis Dominicus quondam Angelus de Saccis* 1477. Il ajoute que le tableau, peint à la détrempe (*a tempra*), se voyait de son temps dans la chapelle des Sacchi, à Saint-Jacques de Savone, et représentait, dans le compartiment principal, le *Christ ressuscité apparaissant à la Madeleine*, et, dans les autres compartiments, divers *Saints*. Le même auteur nous apprend que la chapelle voisine appartenant à la famille Chiabrera et où fut enterré, en 1493, l'aïeul du poëte de ce nom, possède un retable de L. Brea, avec cette inscription :

AD LUDEM (*sic*) VIRGINIS DEI MATRIS CAPELLA D. CHIABRERIS.
1495. DIE DUODECIMA APRILIS LUDOVICUS BREA PINXIT [1].

Ce retable se divise en huit compartiments : le plus grand représente l'*Assomption;* aux côtés de celle-ci, il y a la *Crèche* et le *Mariage de sainte Catherine;* au-dessus de ces deux derniers sujets, *Saint Pierre* et *Saint François;* plus haut, l'*Ange Gabriel* et la *Vierge;* enfin, entre les deux compartiments occupés par ces dernières figures, le *Christ en croix, la Vierge et saint Jean.* Le retable du Louvre comprend aussi huit compartiments : dans le bas, la composition principale représentant l'*Apparition du Christ à la Madeleine* est flanquée de quatre figures de saints debout : à gauche, *Saint Pierre et saint François d'Assise*; à droite, *Saint Antoine de Padoue et saint Nicolas de Tolentino.* La partie supérieure offre une disposition et des sujets identiques à ceux du retable de la famille Chiabrera. Cette analogie dans la composition, la provenance du cadre, le nom du donateur ont fait penser à M. Otto Mündler [2] que Lodovico Brea pourrait bien être l'auteur de l'ouvrage que nous possédons. M. Villot, dans les dernières éditions de la *Notice des tableaux du Louvre*, a admis la probabilité de cette conjecture.

Nous reconnaissons qu'on a des motifs très-sérieux pour attribuer à Brea la paternité de l'œuvre exécutée en 1477 pour Angelo de' Fazi, bien qu'à vrai dire il soit fort étonnant que cette paternité n'ait pas même été soupçonnée par Ratti et les autres écrivains de Gênes qui ont eu cet ouvrage sous les yeux et qui ont pu le confronter tout à leur aise avec les autres productions de l'artiste niçois. M. Mündler savait trop bien, du reste, que la meilleure preuve d'authenticité d'un tableau résulte des caractères mêmes de son exécution, pour n'avoir pas cherché à appuyer son opinion sur une garantie de cette nature; il a fait remarquer que le retable du Louvre offrait la plupart des qualités et des défauts attribués aux peintures de Brea. Voici, en effet, ce que Lanzi dit de cet artiste : « Brea est inférieur, à l'égard du goût, aux meilleurs peintres contemporains des autres écoles; il fit usage des dorures et montra dans son dessin plus de sécheresse qu'ils n'en eurent jamais. Son style, toutefois, le cède à celui d'un petit nombre d'entre eux, pour la beauté des têtes et pour la vivacité des couleurs, qui n'ont presque pas subi d'altération. Les plis de ses draperies sont dignes d'éloge; sa composition est sage; dans le choix des fonds, il cherche la difficulté; il a de la hardiesse dans les mouvements. En somme, on dirait plutôt le chef d'une école nouvelle que l'imitateur d'une manière quelconque. Il n'osa pas tenter les grandes proportions, mais dans les petites il montra une grande habileté. »

Le tableau de notre musée justifie bien cette appréciation.

Dans le compartiment central, le Christ, enveloppé d'un suaire blanc doublé de noir et bordé d'ornements dorés, bénit la Madeleine agenouillée à ses pieds et qui le contemple avec étonnement et admiration. Il est jeune et d'une beauté un peu efféminée. Des blessures de son côté, de ses mains et de ses pieds, jaillissent des rayons

[1] « A la gloire de la Vierge, mère de Dieu, chapelle dédiée par les Chiabrera, 1495. Le douzième jour d'avril Lodovico Brea a peint. » Cette inscription est écrite sur un *cartellino*, dans le compartiment de l'*Assomption*.

[2] *Essai d'une analyse critique de la Notice des tableaux italiens du musée national du Louvre* (1850), p. 222 et suiv.

d'or. Il porte, de la main gauche, un étendard blanc divisé par une croix rouge et parsemé de petites croix noires. La Madeleine, ayant ses cheveux blonds épars sur les épaules, est vêtue d'une robe de brocart d'or à la mode italienne et d'un manteau rouge qui forme des plis abondants autour d'elle, sur le tapis de gazon fleuri où les deux figures sont posées. Dans le fond, derrière une espèce de galerie à arcades et à colonnes de marbre rose, on voit une haie touffue d'arbustes en fleurs, avec trois ou quatre grands arbres, de forme pyramidale, chargés de fruits. Les *Saints Moines*, qui occupent les compartiments latéraux, ont tous les quatre le visage jeune et empreint d'une douce sérénité. Saint Pierre martyr est reconnaissable à son crâne fendu par le coutelas du bourreau; saint François d'Assise, aux stigmates de la Passion et à la crosse abbatiale; ils portent chacun un bréviaire à couverture garnie de clous dorés : le premier lit; le second a son livre suspendu à la ceinture. Saint Nicolas de Tolentin, vêtu d'une robe noire, tient à la main droite un lis, et, de l'autre, un grand crucifix; saint Antoine de Padoue, en froc blanc, montre au spectateur un livre ouvert. Les deux figures isolées de l'*Annonciation* sont placées l'une et l'autre devant le mur d'une terrasse sur lequel des fleurs sont peintes et que dominent des arbres taillés symétriquement. L'ange, vêtu de rouge, a un genou en terre et les bras croisés. La Vierge, en robe rouge et manteau bleu, est agenouillée, la main droite sur la poitrine, les yeux dirigés vers un livre posé sur un prie-dieu; derrière elle, sous une arcade, on voit un lit avec un couvre-pied rouge et un traversin blanc. Enfin, le *Christ en croix*, qui domine l'ensemble des diverses compositions et qu'accompagnent la Vierge et saint Jean debout et éplorés, se détache sur un fond de paysage où des allées sablées serpentent à travers des pelouses de gazon et des massifs verdoyants.

Sous le rapport de l'exécution, les peintures que nous venons de décrire sont certainement inférieures à celles que produisaient, à la même époque, les maîtres de Venise, de Pise et de Florence. Le coloris manque de chaleur et d'éclat; les figures, aux contours nets et secs, sont emprisonnées, incrustées et comme figées dans le fond doré et gaufré où elles se découpent. L'or est répandu sur les vêtements, sur les accessoires et jusque sur les chairs, avec une profusion qui fait de ce retable une œuvre de doreur autant qu'une œuvre de peintre et qui explique l'étroite union dans laquelle les deux corporations vécurent si longtemps à Gênes. Ce qu'il y a de vraiment remarquable dans ce tableau, c'est la justesse des attitudes, la noble simplicité des expressions, et surtout la belle et savante disposition des draperies : on serait tenté de croire que l'artiste s'est inspiré de l'antique pour draper sa figure du Christ; à cet égard, du moins, il se montre l'égal des meilleurs maîtres de son temps. Quant à son goût pour le paysage, qu'il a satisfait autant que le lui ont permis les empiétements de la dorure, quant à son imitation naïve de la réalité dans les costumes, les meubles et les autres accessoires, on ne peut que les attribuer à l'influence des écoles du Nord, et tout nous porte à croire que s'il ne fut pas formé directement par Giusto d'Allamagna, il reçut du moins des leçons de cet autre allemand, du nom de Corrado, qui travaillait à Taggia, l'année même où fut exécuté le retable qui nous occupe.

Les œuvres postérieures de Lodovico Brea, tout en conservant quelque chose de la dureté tudesque, offrent plusieurs qualités particulières à l'ancienne école italienne : c'est du moins ce que Ratti a observé dans un *Saint Jean l'évangéliste* que l'artiste niçois peignit, en 1490, dans l'un des compartiments d'un retable commandé par le cardinal Giuliano della Rovere (depuis Jules II), pour l'oratoire de Notre-Dame, à Savone, et dont les autres compartiments furent exécutés par divers artistes. Au dire même de Soprani, Brea surpassa ses concurrents et se surpassa lui-même dans cet ouvrage. Spotorno s'étonne qu'après avoir produit une figure d'un dessin si noble et d'une couleur si bien empâtée, il soit retombé dans son ancienne maigreur de style, en peignant, vingt-trois ans plus tard, la *Gloire des Saints*, pour l'église de Santa Maria di Castello. Ce dernier ouvrage, signé LUDOVICUS BREA NICIENSIS FACIEBAT, ANNO 1513, est, en effet, plus sec et plus surchargé de dorures que les tableaux exécutés dans le même temps par les artistes lombards établis à Gênes, et notamment que la *Généalogie du Christ*, peinte par Lorenzo di Pavia; ce n'en est pas moins un morceau remarquable par le grand nombre de figures que l'artiste y a groupées en des attitudes diverses et qu'il a dessinées, suivant Soprani, avec une correction magistrale (*con particolar esattezza e maestria*). L'année même où Brea fit cette peinture, — la dernière que l'on connaisse de sa main, — Carlo del Mantegna, fut appelé à Gênes par le doge Ottaviano Fregoso.

Antonio Semini et Teramo Piaggia ou Piaggio da Zoagli [1], qui délaissèrent l'enseignement du vieux maître de Nice pour suivre le style de Carlo, ont placé leurs propres portraits dans un *Martyre de saint André*, qu'ils exécutèrent en commun pour l'église dédiée à cet apôtre. Nous ne reviendrons pas sur l'appréciation que nous avons faite de ce tableau, dans la notice spécialement consacrée aux Semini. Nous dirons seulement ici que Teramo eut plus de peine qu'Antonio à se délivrer de l'archaïsme, comme on peut en juger par sa *Nativité de saint Jean*, de la cathédrale de Gênes, et par ses fresques de l'église de Notre-Dame des Grâces, près de Chiavari, signées : *Theramus de Plaxio pinxit* 1537.

Louvre. — L'*Annonciation*, etc., retable provenant de l'église de Savone. Cette peinture fut sans doute achetée par le baron Denon, en même temps que les tableaux de Massone, Lorenzo di Pavia, Sacchi, Giusto d'Allamagna. Il n'en est pas fait mention dans la *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée royal* de 1816. La *Notice*, de 1830, prenant le nom du donateur pour celui du peintre, l'a inscrite comme étant l'œuvre « d'Angelus de Facis. » Dans la *Notice*, publiée par M. Villot (1853), elle est cataloguée, sous le n° 514, parmi les ouvrages des Inconnus de l'école italienne.

Gênes. — Nous ne mentionnerons ici, comme pour les autres maîtres compris dans l'*Appendice*, que les ouvrages dont il n'a pas été parlé dans la biographie.

Eglise Santa Maria di Castello : l'*Annonciation* (citée par les *Guides* de 1837 et 1846). — Eglise S. Augustin : l'*Assomption* (vénérée par les dévots sous le nom de *Nostra Signora dell' Organo*); la *Madone du Bon-Secours* (*Nostra Signora del Soccorso*), signée et datée de 1483 ; le *Massacre des Innocents*, tableau loué par Lanzi pour l'habileté avec laquelle les figures de petites proportions sont traitées. — Eglise S. Barthélemy des Arméniens : le *Christ en croix*; Soprani nous apprend que ce tableau fut exécuté sur la commande du signor Biagio de' Gradi, et il ajoute : « Bien qu'on n'y lise pas le nom de L. Brea, nul ne doute qu'il ne soit de la main de ce maître. » Il a semblé, toutefois, à Ratti que cette peinture était d'un style différent de celui de Brea. Elle est, en effet, d'une exécution plus mince et plus sèche que le *Saint Jean l'évangéliste*, de Savone, mais elle se rapproche beaucoup du style de notre tableau du Louvre.

Au palais Grillo-Cattaneo est une *Nativité*, avec des *Saints* dans les compartiments latéraux, par Teramo Piaggia.

TUCCIO DI ANDRIA

FLORISSAIT EN 1487.

Tuccio di Andria, comme la plupart des maîtres de la primitive École ligurienne, travaillait à Savone. Il exécuta pour la chapelle de la famille Raimondi, dans l'église Saint-Jacques, un tableau d'autel représentant le *Mariage de sainte Catherine* et les portraits des donateurs. Ratti a signalé cette peinture dans son *Istruzione* (1780), et a relevé la signature suivante, qu'il dit être écrite en caractères très-fins : *Tucius de Andria hoc pinxit opus* 1587; il ajoute que sur les murs de la chapelle, de chaque côté du tableau, il y a des fresques qui paraissent être du même peintre et qui représentent des sujets tirés de la *Vie de saint François*.

Sous le nom de Tuccio di Andria, le musée du Louvre nous offre une predella, à fond doré et gaufré, longue de plus de deux mètres et où sont figurés à mi-corps *Jésus-Christ et les Apôtres*. Jésus, vu de face, au centre de la composition, appuie la main gauche sur un globe et lève la main droite pour bénir. A ses côtés se trouvent le vieux saint Pierre, qui lève la tête pour écouter son divin Maître, et le jeune saint Jean, qui regarde un livre. Huit autres disciples, groupés par deux, discutent entre eux avec plus ou moins d'animation; la série se complète, à chaque extrémité, par un apôtre isolé : l'un tient un livre des deux mains; l'autre semble prêcher. Ce qui frappe tout d'abord dans ce tableau, c'est l'absence complète d'idéal et de sentiment religieux : les figures ont presque toutes un caractère de réalité triviale; quelques-unes sont absolument laides; tel apôtre qui argumente, en ayant l'air de compter sur ses doigts, ressemble vaguement à un paysan de Teniers ou d'Ostade. Eu égard, d'ailleurs, à l'époque où l'ouvrage a été exécuté, on peut y louer la vérité du geste, si grossière qu'elle soit; mais c'est tout le mérite que nous y trouvons. L'exécution paraît singulièrement maigre et dure, si on la compare à celle des peintures de Massone et de Brea, qui travaillaient

[1] Spotorno a relevé, sur l'ancienne matricule des peintres de Gênes, les noms de deux autres artistes de la même famille : *Augustinus Plaxius de Zoaglio* et *Cattaneus Plaxius de Zoaglio*. Dans un acte notarié de 1328, conservé à la bibliothèque Berio, on trouve les noms d'*Ansaldinus de Zoaglio q.* (*quondam*) *Bonifacii de Plazio de Zoaglio*.

à Savone dans le même temps que Tuccio di Andria. A vrai dire, nous serions mal fondé à juger celui-ci sur une simple predella; il faudrait voir son grand tableau du *Martyre de sainte Catherine* et ses fresques de l'église Saint-Jacques.

Le P. Spotorno suppose que cet artiste était originaire des États de Naples, où il y a une ville appelée Andria et où les désinences en *uccio* sont fréquemment employées pour les noms propres.

Louvre. — *Jésus-Christ au milieu des Apôtres.* Le Catalogue ne dit pas d'où provient ce morceau; mais nous avons tout lieu de croire qu'il a été acheté à Savone, en même temps que les retables de Massone et de Brea, dont nous avons parlé; il se pourrait même qu'il eût été détaché du tableau d'autel de la chapelle des Raimondi.

GIOVANNI MASSONE D'ALESSANDRIA

FLORISSAIT EN 1490.

Le pape Sixte IV, fils d'un pêcheur de Savone et qui avait commencé par être lui-même marinier, fit construire dans cette ville, en 1482, une chapelle destinée à la sépulture de sa famille. Après sa mort (1484), son neveu, le cardinal Giuliano della Rovere, qui plus tard devait monter à son tour sur le trône pontifical sous le nom de Jules II, chargea Giovanni Massone, d'Alexandrie, de peindre un retable pour cette chapelle. Cette peinture est aujourd'hui au Louvre. Elle se divise en trois compartiments cintrés, enfermés dans un cadre richement sculpté et décoré d'arcatures ogivales. La *Nativité* est le sujet du compartiment central, qui est plus haut et plus large que les autres. La Vierge et saint Joseph, agenouillés en face l'un de l'autre, adorent l'Enfant-Jésus couché à terre sur un linge blanc, au milieu des ruines d'un temple antique. Au-dessus, le Père Éternel apparaît entouré de six chérubins aux ailes de feu et précédé de deux séraphins portant une banderole sur laquelle on lit : *Gloria in excelsis Deo et in terra pax homibus bōe volūtat.* Dans le lointain, à travers les arcades du temple, on distingue une vaste campagne où est représenté en figurines le cortège des Mages et où serpente un large fleuve. Dans les compartiments latéraux, où se continuent le paysage et l'architecture du milieu, on voit, d'un côté, saint François d'Assise et le pape Sixte IV, de l'autre, saint Antoine de Padoue et Giuliano della Rovere : les deux saints, en costume monacal, sont debout, la main appuyée sur l'épaule des deux autres personnages qui sont à genoux; le pape est revêtu d'une magnifique chape de brocart d'or, et sa tiare est posée devant lui; le cardinal Giuliano porte un ample manteau rouge. L'ensemble de la composition a un caractère grave et solennel, auquel contribuent à la fois la noble tranquillité des attitudes et des expressions et la sombre vigueur du coloris. L'or qui étincelle dans les nimbes et sur les vêtements ajoute à cet effet mystérieux.

Ce beau retable porte la signature : *Jonnes mazonus de Alexā pinxit.* Ratti nous apprend qu'il fut exécuté en 1490 et payé 192 ducats (*ducati di Camera*), somme considérable pour l'époque; Lanzi fait remarquer avec raison que le fait d'avoir été choisi par le cardinal suffirait pour prouver que l'auteur devait avoir la réputation d'un habile peintre. On ne connaît pas d'autre ouvrage de Giovanni Massone, et on ne sait rien de sa vie. Il est probable, comme l'a conjecturé Spotorno, qu'il n'est autre que le Giovanni d'Alessandria, qui figure parmi les plus anciens maîtres inscrits dans la matricule *de Arte pictorum et scutariorum* de Gênes (Ms. de la Bibl. Berio).

Par son exécution, et surtout par son coloris, Giovanni Massone se rapproche un peu de Filippo Lippi et de Raffaellino del Garbo, dont il n'a d'ailleurs ni la science ni l'ampleur.

Musée du Louvre. — La *Nativité.* Ce retable a été gravé au trait dans le recueil de Landon (V. pl. 25). Le Catalogue du Louvre assure que Denon l'acheta, au prix de 3,000 fr., pour la collection de Louis XVIII. Le P. Spotorno (*Storia letteraria della Liguria,* II, p. 323) se serait donc trompé en prétendant qu'il aurait été transporté à Paris à l'époque de la domination française (1805-1814), au grand regret des habitants de Savone : « Questo prezioso depinto, condotto verso il 1490 con un amore grandissimo. ma non scevro da una certa secchezza propria di quel tempo, fu trasportato a Parigi sotto la dominazione francese e no è più ritornato al primo soggiorno; con dolore

de' buoni Italiani, che il Massone conoscevano soltanto per quella tavola, e nullo per la storia; e con dolore de' Savonesi, che si vedono privi di quella memoria di due illustri Pontefici ch'essi sogliono riguardare come lor cittadini. » Ce fut sur la place de la cathédrale de Savone que fut bâtie en 1482 la chapelle funèbre, appelée depuis *Cappella Sestina*, pour laquelle Massone exécuta son tableau. Sixte IV y érigea le tombeau de ses parents sculpté par deux autres artistes lombards, Michele et Giovanni de Aria, de Pelo (diocèse de Côme).

La signature *Jonnes Mazonus*, dont on a fait l'italien *Giovanni Massone*, se traduirait plus exactement, selon nous, par *Giovanni Mazzone* ou *Mazzoni*. Ce dernier nom a été porté par plusieurs autres artistes, notamment par Gaetano Mazzoni, qui travailla avec Andrea Verrocchio et Lorenzo Lotto aux sculptures du tombeau du cardinal Forteguerri (mort en 1473), dans la cathédrale de Pistoja; — par Guido Mazzoni, sculpteur de Modène, dit le Modanino, qui travaillait à Naples en 1495 et fut emmené en France par Charles VIII, — et par Giulio Mazzoni, peintre et sculpteur, élève de Daniel de Volterre et de Vasari.

PIER-FRANCESCO SACCHI DI PAVIA

FLORISSAIT DE 1512 A 1526.

Il y a au Louvre un chef-d'œuvre signé : PETRI. FRANCISCI. SACHI. DE. PAPIA. OPUS. 1516; il décorait autrefois une chapelle érigée par la famille Salvaghi au sommet du premier escalier de l'église S. Giovanni di Prè, à Gênes, et qui fut transformée depuis en un oratoire dédié à saint Hugues; il représente les *Docteurs de l'Église avec les symboles des Évangélistes*, groupés autour d'une table, dans un édicule de style renaissance.

Sur le devant du tableau et de chaque côté de la table sont assis saint Augustin et saint Ambroise, coiffés l'un et l'autre d'une mitre ornée de pierreries. L'évêque d'Hippone est vêtu d'une robe noire à capuchon, par-dessus laquelle une chape rouge forme de beaux plis; il a les mains gantées, la barbe grise, la bouche entr'ouverte et souriante; il tient un livre ouvert et semble converser avec l'Aigle de saint Jean qui le regarde, posé à terre, sur un livre fermé. Saint Ambroise a une robe blanche, une chasuble de brocart d'or et une seconde chasuble de couleur verte, sur le devant de laquelle se dessine une croix ornée de petites figures; il est occupé à tailler une plume; son visage respire la sérénité et la bonté; devant lui sont placés des gants, une discipline et un livre manuscrit, appuyé à un petit coussin bleu. Les deux autres docteurs sont assis au milieu, de l'autre côté de la table. Saint Grégoire le Grand, ayant devant lui un pupitre sur lequel il écrit et tenant de la main gauche un grattoir, paraît attentif à la voix de la Colombe divine, image du Saint-Esprit, qui voltige dans une auréole d'or près de son oreille; il porte la tiare pontificale, un surplis blanc, une étole croisée sur la poitrine, une chape ornée de figures et fermée par une riche agrafe; son visage, sans barbe et de face, a une expression sérieuse et méditative. Saint Jérôme enfin, en costume de cardinal, tient une plume de la main droite qui est levée et appuie l'autre main sur un manuscrit; il a une grande barbe blanche, le nez long et pointu, les joues amaigries, la physionomie austère; un jeune Homme aux ailes d'ange, à la chevelure bouclée, lui montre l'évangile de saint Mathieu. Le Taureau de saint Luc est accroupi entre saint Grégoire et saint Augustin. Au premier plan, à droite, devant saint Ambroise, le Lion de saint Marc est couché, la patte sur un livre; sa tête, comme celle des autres animaux symboliques, est ceinte d'une auréole, et il a de petites ailes bleues.

La table sur laquelle les Docteurs travaillent est portée par un gros pied sculpté dans du marbre jaune et du marbre rose. L'édicule, cantonné de pilastres richement ornés, a sa voûte percée d'une fenêtre ronde; deux baies latérales s'ouvrent sur des ombrages épais; une troisième, dont l'appui est recouvert d'une tenture de brocart bleu, encadre, dans le fond, un paysage où l'on aperçoit çà et là quelques figurines, un village, une chapelle, un château-fort et des montagnes bleuâtres aux sommets dorés par le soleil couchant.

Tout est d'un maître dans cette peinture : la force et la solidité de la couleur, l'habile distribution de la lumière, la limpidité et la justesse des demi-teintes, la fermeté du dessin et du modelé, poussée en certains endroits jusqu'à la dureté, la sévère et savante disposition des plis dans les vêtements, la finesse presque flamande avec laquelle sont traités les accessoires, dont quelques-uns sont de véritables trompe-l'œil, et, pardessus tout, le caractère expressif des têtes, qui à l'individualité et à la réalité de portraits peints d'après

nature joignent la beauté et la dignité de figures idéales. Il semble, pour tout dire, que l'art naïf et touchant des primitifs se soit allié ici à l'art savant du grand siècle. C'est ce qu'un connaisseur émérite, M. Otto Mündler, avait fait remarquer, avant nous, dans son *Essai d'une analyse critique de la Notice des tableaux italiens du musée national du Louvre* (Paris, 1850). « Ce tableau, dit-il en parlant des *Docteurs de l'Église*, a toujours présenté pour moi un intérêt tout particulier, car j'y trouve réunis et fondus d'une manière bien remarquable les derniers accords mourants d'un style dont le quatrième lustre du XVI[e] siècle ne trouva plus de traces nulle part, avec les allures plus franches et plus libres de l'art arrivé à son plein développement. La disposition symétrique des éléments de la composition, la dignité et la sobriété du style, la sévérité du dessin, la dureté et le ton de couleur bronzé dans les têtes de saint Jérôme et de l'Ange qui l'accompagne, tout cela semblerait remonter au Squarcione; tandis que, de l'autre côté, les têtes de saint Grégoire et de saint Augustin, dessinées plus librement et peintes d'une manière large et moelleuse, le rendu de certains détails, la force et le brillant de la couleur, la suavité de l'exécution qu'on remarque dans certaines parties, trahissent l'influence des écoles voisines de Milan et de Venise surtout, où Léonard, le Giorgion et Titien venaient de faire luire un jour nouveau et complet. En un mot, et pour me servir d'une comparaison, ce tableau est pour moi comme une belle tige de fleurs où quelques boutons seraient encore fermés, tandis que d'autres sont éclos au souffle tiède du printemps et aux rayons du soleil. »

Le « Petrus Franciscus Sachus de Papia » qui peignit les *Docteurs de l'Église* pour la chapelle des Salvaghi, en 1516, et que quelques auteurs italiens nommentSacchi ou Sacci, est désigné, sous le nom de Pier-Francesco Sacco di Pavia, parmi les huit conseillers adjoints de la corporation des peintres de Gênes, en 1520 (Ms. de la Bibl. Berio). Soprani, qui l'appelle aussi Sacco, le regarde comme le meilleur peintre qui ait travaillé dans cette ville au commencement du XVI[e] siècle, et le premier qui y ait pratiqué les vrais principes de l'art. Il ajoute qu'il était d'une famille noble, originaire de Pavie, et il cite de lui, outre le tableau des *Docteurs* dont il loue la manière *vaga* et *delicata*, plusieurs ouvrages exécutés de 1512 à 1526. La première de ces dates se lit au bas d'un tableau de *Saint Jean-Baptiste enfant quittant ses parents pour aller dans le désert*, que l'artiste fit pour l'oratoire de Sainte-Marie, à Gênes; à la seconde se rapporte une *Vierge avec l'Enfant Jésus, des anges et des saints*, composition importante qu'il peignit pour l'église Santa Maria di Castello et où il introduisit un fond de paysage d'une grande beauté. Dans une *Déposition de croix*, appartenant à l'église des Olivétains de Pegli, Pier-Francesco Sacco apparaît encore comme un habile paysagiste, comparable, suivant Soprani, aux meilleurs maîtres flamands.

Le musée de Berlin possède un *Christ en croix* signé : PETRI FRANCI : SACCHI DA PAPIA. OPVS. 1514. Nous pensons que c'est l'un des deux tableaux que Soprani dit avoir été peints sur ce sujet par Sacchi, pour des églises de Nervi. La composition a à peu près les mêmes dimensions que celles du tableau du Louvre. L'artiste a représenté à droite, aux pieds du crucifié, la Vierge debout, Madeleine embrassant l'instrument du supplice et une autre sainte femme; à gauche, saint Jean et le *donateur* agenouillé. Au fond, dans un paysage montagneux, le *Portement de croix* et la *Mise au tombeau*, en petites figures.

Dans la même galerie est un tableau, inscrit dans le catalogue de 1860, sous le nom du Zingaro, mais qu'une note écrite de la main du docteur Waagen, sur une édition de ce catalogue qui nous a été adressée en 1869 par ce savant connaisseur, restitue à Pier-Francesco Sacchi. Cette peinture, exécutée sur bois comme les précédentes, représente d'un côté saint Jérôme s'entretenant avec saint Benoît, de l'autre saint Martin à cheval partageant son manteau avec un pauvre; dans le paysage du fond, on aperçoit le lion de saint Jérôme poursuivant une caravane qui a volé l'âne d'un monastère.

En quel lieu, dans quelle école s'était formé l'éminent artiste à qui l'on doit les œuvres que nous venons de décrire? Quelques auteurs ont cru pouvoir le confondre avec un Pier-Francesco Pavesi [1], que Lomazzo dit

[1] Voici le passage du *Trattato dell'arte della Pittura*, de Lomazzo, où il est question de Pier-Francesco Pavesi : « Les inventeurs de l'art de faire bien voir (la perspective) furent Giovanni della Valle, Costantino Vaprio, Foppa, Civerchio, Ambrogio et Filippo Bevilacqua et Carlo, tous Milanais; Fazio Bembo de Valdarno et Cristoforo Moretto de Crémone; Pietro-Francesco de Pavie, Albertino de Lodi, qui, entre autres ouvrages, peignirent, pour la cour suprême de Milan, les Barons armés dans le temps de François Sforza, premier duc de la ville. » C'est-à-dire de 1447 à 1465.

avoir travaillé à Milan, autour de 1460; mais Lanzi, tout en inclinant vers cette opinion, ne s'est pas dissimulé combien il paraît invraisemblable que le même artiste ait fourni une aussi longue carrière, et il a admis qu'il pouvait y avoir eu, soit une erreur de date de la part de Lomazzo, soit une attribution à un seul peintre de travaux exécutés par plusieurs maîtres portant le même nom. Une observation analogue a été faite par Ticozzi et par Spotorno. Ce dernier cite, parmi ceux qu'on a pu confondre encore avec Pier-Francesco Sacchi, un « Francesco di Pavia, » inscrit à la même époque dans la matricule de la corporation des peintres établis à Gênes. Cette ville possédait alors une véritable colonie d'artistes lombards, parmi lesquels les Pavésans semblent avoir tenu le premier rang. Ottaviano Fregoso, élu doge au mois de juin 1513, appela au service de la République le sculpteur Gio-Giacomo Lombardo et le peintre Carlo del Mantegna. Lanzi assure que celui-ci, disciple et successeur habile du grand maître dont il prit le nom, « enseigna à Gênes, avec un succès qui paraîtrait incroyable si les ouvrages de ses imitateurs n'existaient encore; » et il dit ailleurs que « le style de Sacchi a une grande conformité avec celui de Carlo del Mantegna. » Pier-Francesco s'était fait connaître honorablement à Gênes, avant l'arrivée de Carlo; peut-être même y était-il établi depuis de longues années déjà, car rien ne prouve que le *Saint Jean* qu'il peignit, en 1512, pour l'oratoire de Sainte-Marie, soit son premier ouvrage dans cette ville. Quoi qu'il en soit, il serait bon de rapprocher cette peinture de celle qu'il fit après 1513, pour voir s'il modifia réellement sa manière sous l'influence de l'élève de Mantegna. Les œuvres de ce dernier étant excessivement rares, pour ne pas dire introuvables, il est bien difficile aujourd'hui de juger de la conformité de style dont parle Lanzi. Mais, si nous comparons le tableau des *Docteurs de l'Église* aux peintures d'Andrea Mantegna lui-même, à la *Vierge de la Victoire*, par exemple, nous reconnaissons que Sacchi se rapproche de l'illustre maître de Padoue par la netteté et la sûreté de la touche, par la vigueur du coloris et la finesse des détails; il nous semble seulement avoir moins de goût pour les raccourcis difficiles, pour les plis abondants, pour les mouvements pathétiques; il a plus d'ingénuité et de simplicité. Comme praticien, il rappelle le Gobbo autant pour le moins que Mantegna. M. Mündler suppose qu'il aurait eu lui-même une influence directe et prononcée sur Moretto de Brescia : « Je reconnais cette influence, dit-il, dans les types des *Pères de l'Église*, qui sont tout à fait ceux des têtes de Moretto; je la reconnais dans la prédilection pour certaines nuances de couleur, dans le choix de certains détails caractéristiques et dans leur exécution. Le beau tapis bleu derrière les figures des Docteurs, leurs chapes richement brodées et ornées de dorures, les mîtres, les gants blancs, les bagues par-dessus les gants, la manière large dont les draperies et surtout les linges sont peints, tout cela est tellement dans le goût de Moretto, qu'il faut nécessairement admettre une influence directe. Rappelons à ce propos que deux peintres du nom de Moretto, Pietro et Giovanni-Jacopo, dont l'un probablement le père d'Alessandro, florissaient entre 1486 et 1498, à Crémone, d'où les communications avec Pavie devaient être faciles et fréquentes, à cette époque surtout où les travaux importants exécutés à la Chartreuse y amenaient un grand concours d'artistes. »

La conjecture de M. Mündler est peut-être très-hasardée; mais on ne pouvait faire un plus grand éloge de Sacchi di Pavia que de constater l'analogie de son style avec celui d'un peintre de la valeur de Moretto.

Musée du Louvre. — Les *Docteurs de l'Eglise avec les symboles des Evangélistes.* Ce tableau a pris place au Musée sous le premier empire.

Désireux de concilier l'indication fournie par Lomazzo au sujet de Pier-Francesco Pavesi, avec les dates des tableaux exécutés à Gênes par Pier-Francesco Sacchi di Pavia, M. Mündler suppose qu'il s'agit d'un même artiste qui pourrait être né vers 1445, s'être produit à Milan un peu après 1460, avoir peint le tableau du Louvre à l'âge de soixante et onze ans, et avoir continué de travailler pendant dix ans encore. « De cette manière, ajoute-t-il, sans rejeter les dates transmises, nous évitons la fâcheuse nécessité d'admettre deux artistes du même nom et prénom. » Nous avons peine à comprendre qu'un critique, dont la circonspection est si rarement en défaut, n'ait pas hésité à attribuer au pinceau d'un artiste septuagénaire l'œuvre si fermement dessinée et si minutieusement finie que possède le Louvre, et soit allé jusqu'à croire que ce même artiste, à l'âge de quatre-vingt-un ans, ait exécuté la *Déposition de croix*, de Pegli, regardée comme son chef-d'œuvre.

Le nom de Sacchi a été porté par un grand nombre d'artistes italiens. C'était celui d'une famille de mosaïstes, qui fut longtemps entretenue aux frais de la Chartreuse de Pavie et qui a rempli ce monastère de ses ouvrages. Au XVIIe siècle, un Carlo Sacchi, de Pavie, peignait dans cette ville suivant la méthode de Paul Véronèse. A la même époque, Antonio Sacchi ornait de figures gigan-

tesques la coupole d'une église de Côme, sa ville natale. Scipione Sacco travaillait à Cesène, vers 1545. Gasparo Sacchi, d'Imola, florissait à Bologne et à Ravenne, vers 1520, dans le même temps précisément que Pier-Francesco florissait à Gênes. Nous ne disons rien d'Andrea Sacchi, qui fut, au XVIIe siècle, une des gloires de l'école romaine.

Musée de Berlin. — Le *Christ en croix* (signé et daté de 1514). — *Saint Jérôme, saint Benoît et saint Martin*, attribué précédemment à Antonio Solario. — Ces deux ouvrages ont fait partie de la collection Édouard Solly.

Gênes. — Eglise Santa Maria di Castello : la *Sainte Vierge avec l'Enfant Jésus, des anges, saint Jean-Baptiste, saint Thomas d'Aquin et saint Antonin* (1526).

Oratoire de Sainte-Marie : *Saint Jean-Baptiste enfant quittant ses parents pour se rendre au désert* (1512).

Pegli. — Eglise des PP. de Monte-Uliveto : la *Déposition de croix*, grand tableau dont Soprani vante l'exécution soignée (*la diligenza del pennello*) et, par-dessus tout, le beau fond de paysage (*degno di stare al pari di quelli di molti de' più eccellenti Fiamminghi*).

Nervi. — Église de Saint-François de Paule (sacristie) : un *Christ en croix*. — Un autre *Crucifix* est cité par Soprani comme ayant été transporté de l'église Sainte-Marthe dans le monastère contigu. Il est probable, comme nous l'avons dit dans la notice, que l'un de ces tableaux est celui que possède aujourd'hui le musée de Berlin.

LES FAGIUOLO

LORENZO FAGIUOLO dit LORENZO DI PAVIA

FLORISSAIT EN 1513. — MORT AVANT 1520.

BERNARDINO FAGIUOLO dit BERNARDINO FASSOLO

FLORISSAIT EN 1516.

La signature Lavrentivs. Papien. Fecit. MDXIII, se lit sur un tableau du Louvre qui décorait autrefois la chapelle des Multedi, dans l'église Saint-Jacques, à Savone, et qui représente la *Famille de Jésus*.

Cette composition n'embrasse pas moins de dix-sept figures, dont les noms sont écrits sur des banderolles et qui sont groupés au premier plan d'un paysage accidenté. Au milieu, la Vierge, assise et tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus, incline doucement sa tête blonde vers l'épaule gauche. A ses côtés, et un peu au-dessous d'elle, ses deux sœurs, Marie fille de Cléophas et Marie fille de Salomé, sont assises dans une attitude symétrique, ayant devant elles ou sur elles leurs six enfants demi-nus. Ces *bambini* forment, avec leur petit cousin Jésus qui se penche pour les bénir, un groupe bruyant et charmant, un peu confus toutefois, dont ne s'effraient pas de jolis oiseaux sautillant parmi les pierres et les fleurs, sur le devant du tableau. Dans les coins, et comme pour veiller sur ces « innocents », se tiennent, gravement assis, Zébédée et Alphée, époux de Marie Cléophas et de Marie Salomé. Derrière la Vierge, enfin, on voit Joseph, son époux, Anne, sa mère, et les trois maris de celle-ci, Joachim, Cléophas et Salomé. La vieille Anne, un livre à la main, et la tête encapuchonnée d'une draperie de pourpre, domine majestueusement ses nombreux rejetons. Dans le fond, à droite, s'élève un grand arbre où d'autres oiseaux sont perchés, et l'on aperçoit, sur une hauteur, des constructions vivement éclairées par le soleil. Ce lointain a quelque chose de la chaleur et de la limpidité des paysages de Gentile Bellini. Les oiseaux sont peints avec un soin qui dénote un artiste épris de la réalité. Les personnages sont vêtus de costumes orientaux aux riches couleurs; leurs types sont un peu monotones et n'ont rien d'idéal : on y découvre un véritable air de parenté, et nous ne serions pas étonnés que la famille Multedi, pour laquelle ce tableau a été exécuté, eût fourni des modèles à l'artiste. Le plus grand tort de cette composition est de manquer d'élégance et de fermeté dans les lignes; elle est loin, en tous cas, d'offrir la pure et savante accentuation que nous avons admirée dans l'œuvre de Pier-Francesco Sacchi.

Soprani ne dit rien du « Laurentius Papiensis » qui a peint cette *Famille de Jésus*. Ratti est le premier qui ait signalé ce tableau, en ajoutant qu'on voyait au-dessus un *Saint François recevant les stigmates*, sans doute du même auteur. Lanzi suppose que cet artiste peignait sur toile dans le même temps qu'un autre artiste pavésan qui a signé : *Donatus comes Bardus Papiensis*, un *Christ en croix* appartenant à un hôpital

de Savone. Les catalogues du Louvre, publiés en 1830 et 1841, rangent Laurentius parmi les artistes de l'école flamande! M. Villot, dans sa *Notice des tableaux du Musée national*, éditée en 1849, reproduit la signature et replace dans l'école italienne « Lorenzo di Pavia », sur lequel, dit-il, on ne possède aucun renseignement biographique. Dans un passage de la *Storia letteraria della Liguria* (II, p. 324), Spotorno émet l'avis que Laurentius Papiensis ou Lorenzo Pavese pourrait bien appartenir à l'antique famille Pavese, de Savone, dont un membre, Silanus Papiensis, signa la convention intervenue entre cette ville et Gênes, en 1521; mais, ailleurs (IV, p. 202), le même écrivain, mieux avisé, estime que ce Lorenzo n'est autre que « Laurentius de Faxolo [1] », inscrit dans la matricule de l'*Arte pictorum et scutariorum* de Gênes, et dont le fils « Bernardino Fagiuolo di Pavia, — figliuolo del fù Lorenzo — » était conseiller adjoint de cette même corporation, en 1520.

C'est évidemment à ce dernier maître qu'il faut attribuer le tableau inscrit au catalogue du Louvre sous le nom de Bernardino di Fassolo, et qui porte la signature : BERNARDINVS. FAXOLVS. DE PAPIA FACIEBAT † 1518. Le sujet de cette peinture est la *Vierge avec l'Enfant Jésus*. Marie, enveloppée d'un manteau vert posé sur sa chevelure rousse, est assise sur un siége de pierre derrière lequel se déroule un rideau de pourpre. Son visage, du galbe le plus pur et le plus noble, est légèrement tourné vers la gauche; ses grands yeux, demi-clos, laissent tomber sur la terre un doux regard. Le bambino, qu'elle soutient sur ses genoux, se retourne vers la droite, d'un air moitié effrayé, moitié souriant, un bras passé autour du cou de sa mère et l'autre main accrochée à son manteau. Une gaze imperceptible, enroulée autour des hanches, est le seul vêtement de l'enfant divin. Des tiges de lierre grimpent de chaque côté du groupe; le rideau, relevé dans les coins, laisse voir un paysage montagneux, où l'on aperçoit un château-fort.

L'influence de la grande école milanaise est ici incontestable. Le type de la Vierge, au nez droit et fin, aux yeux fendus en amande, à la bouche mignonne, est celui que Léonard et ses élèves ont si souvent reproduit. Au reste, l'excessive fermeté des contours, la belle carnation blonde de l'Enfant, la chaude et puissante harmonie des couleurs, et l'intensité du clair obscur sont autant de caractères auxquels il est impossible de méconnaître un adhérent de cette école. Des repeints d'une excessive maladresse ont malheureusement gâté cet ouvrage, surtout dans la tête du bambino; les plis du manteau ont beaucoup perdu aussi de leur souplesse et de leur légèreté.

Lanzi raconte que ce tableau, dont il a relevé la signature en substituant le mot *fecit* au mot *faciebat*, fut exposé à Rome vers la fin du siècle dernier, et qu'il y excita l'admiration des connaisseurs par l'analogie de son style avec celui de Léonard de Vinci. « Ce fut, dit-il, une chose qui parut nouvelle à Rome qu'un si grand peintre se présentât seul à notre siècle, sans l'appui d'aucun historien. » Il ajoute que le prince Braschi fit l'acquisition de l'œuvre de Bernardino pour sa belle galerie.

C'est un hasard heureux que celui qui a réuni dans notre Musée national les seules peintures authentiques que l'on connaisse aujourd'hui de Lorenzo et de Bernardino di Pavia. Elles diffèrent, d'ailleurs, si complétement de style, qu'en l'absence des documents que nous avons cités, on serait loin de soupçonner que l'auteur de l'une fut le fils de l'auteur de l'autre. Et cette différence est d'autant plus étonnante qu'elles ont été exécutées à cinq ans d'intervalle. Lorenzo tient davantage à l'ancien style; il admet encore des dorures dans le champ de ses tableaux; il appartient au XVe siècle [2]. Parmi les peintres lombards de cette époque, avec lesquels il ait quelque affinité, nous ne voyons guère que Bartolommeo Bononi, dont le Louvre possède une si belle peinture signée : *Opvs Bartholomei Bononii civis Papiensis*, 1507. Il n'a pas la correction savante et le dessin expressif de cet artiste, mais il s'en rapproche beaucoup comme coloriste. Quant à Bernardino, nous ne saurions affirmer qu'il ait eu le Vinci pour maître, mais il l'a certainement pris pour modèle. Aussi ne sommes-nous pas surpris que le docteur Waagen se soit cru autorisé à lui attribuer une *Sainte Famille*, du musée de Berlin, qui figurait autrefois dans la galerie Giustiniani, sous le nom de Bernardino Luini et à

[1] *Faxolo, Fasolo, Fassolo, Fagiulo* sont autant d'orthographes différentes, suivant les localités, du mot *Fagiuolo*, qui signifie haricot, comme le latin *faseolus* d'où il est dérivé et d'où vient également notre mot français *flageolet*.

[2] Nous avons probablement au Louvre un de ses derniers ouvrages; nous savons par le manuscrit de la bibliothèque Berio qu'il était mort en 1520, à l'époque où Bernardino devint conseiller de la corporation des peintres.

laquelle M. H. Delaroche a consacré les lignes suivantes dans son *Catalogue* de cette célèbre collection (Paris, 1812) : « La Vierge et saint Joseph lisent la Bible, tandis que l'Enfant Jésus repose : il est entièrement nu, les jambes croisées l'une sur l'autre, la tête appuyée sur sa mère et le bras droit tombant; pose gracieuse qui a fourni à l'artiste le moyen de représenter un abandon et des raccourcis qu'il a parfaitement rendus. On ne peut offrir une production plus séduisante par sa simplicité, la fraîcheur de son coloris et le précieux de son exécution. M. Visconti la regarde comme une des plus belles du maître (B. Luini). »

Un « Leonardo Faxolus » dont Spotorno a relevé le nom sur la matricule des peintres établis à Gênes au XVI[e] siècle, appartient vraisemblablement à la même famille que Lorenzo et Bernardino. On a confondu quelquefois avec ce dernier Giovanni-Antonio Fassolo ou Fagiuolo, né à Vicence en 1528, et mort en 1572 : celui-ci s'était formé sous la direction de Paul Veronèse et de Zelotti; il imita avec succès le premier de ces maîtres, notamment dans une *Piscine probatique*, de la pinacothèque de Venise, qu'il peignit pour une église de Vicence et dans trois sujets de l'histoire romaine dont il décora le soffite du palais Prefettizio dans la même ville. Le musée de Dresde a de lui un portrait de *Dame vénitienne* provenant du palais Grimani Calergi, et deux tableaux religieux d'une authenticité douteuse.

Musée du Louvre. — Le tableau de Lorenzo di Pavia, que Ratti intitule *Généalogie du Christ*, était catalogué autrefois sous le titre de *Sujet mystique* et sous le nom de Laurentius parmi les ouvrages de l'école flamande appartenant au Louvre. M. Villot s'est trompé en écrivant qu'il avait été cité par Vasari ; c'est « par Ratti » ou « par Lanzi » qu'il aurait dû dire. Il prétend, en outre, que cette composition était peinte originairement sur bois et qu'elle aurait été transportée sur toile, du temps du premier empire; ce qui est en contradiction avec les affirmations de Lanzi, qui signale comme une particularité rare à la fin du XVI[e] siècle, que Lorenzo di Pavia « peignit sur toile ».

Le « Donatus Comes Bardus Papiensis, » à qui cette particularité était commune, suivant le même auteur, et dont le nom italien devait être Donato Conte Bardo di Pavia, avait-il quelque rapport de parenté avec le Bernardino de'Conti di Pavia, que Lomazzo cite comme florissant en 1500, et travaillant « con bella e vaga maniera », et dont il y a, au Musée de Berlin, un beau portrait de cardinal, peint sur bois et signé : *Bernardinvs de Comitibvs Etatis Ann. XVII. MCCCCLXXXXVIIII die XV Martis?*

La *Vierge* de Bernardino Fagiuolo a été gravée au trait dans le Recueil de Landon (IV, pl. 1). On a cru devoir la reléguer, depuis plusieurs années, dans les greniers du Louvre, à cause des repeints qui la déparent.

Musée de Berlin. — C'est sans doute d'après les caractères du tableau du Louvre que le savant docteur Waagen a cru devoir restituer à Bernardino Fassolo la *Sainte Famille*, peinte sur bois et non signée, provenant de la galerie Giustiniani.

LES CALVI

AGOSTINO	LAZZARO	PANTALEO
FLORISSAIT A LA FIN DU XV[e] SIÈCLE.	1502-1607.	?...-1595.

Lorsque Perino del Vaga eut révélé les beautés du style de Raphaël, dans ses fresques du palais du prince Doria, l'École génoise abandonna pour toujours les anciennes méthodes et s'adonna avec passion à la peinture décorative dont ce maître lui offrait de si admirables modèles. Parmi les élèves que Perino initia personnellement à ce grand art, les plus zélés furent les frères Lazzaro et Pantaleo Calvi : leur père, Agostino Calvi, peintre d'origine lombarde, florissait à Gênes vers la fin du XV[e] siècle et s'y était signalé au nombre des novateurs qui supprimèrent entièrement la dorure dans leurs tableaux, réforme d'autant plus hardie que les doreurs formaient dans cette ville une corporation puissante, associée à celle des peintres. Soprani, qui vit des tableaux de cet Agostino, assure qu'ils étaient des meilleurs de ce temps-là (*fra quelle d'allora son delle migliori*). Cet artiste était-il parent du « maestro Antonio da Calvis, » peintre de la même époque qui a signé une *Vierge entre deux saints*, exécutée pour un couvent de Pérouse et venue au Louvre, il y a quelques années, avec la collection Campana [1] ?

[1] Ce tableau, qui ne manque ni d'originalité ni de vigueur, a été relégué en province, après la suppression du musée Napoléon III (1874).

Perino del Vaga prit en affection les fils d'Agostino Calvi, et, désireux sans doute d'assurer leur succès, il poussa la complaisance jusqu'à leur donner des cartons et des dessins pour les travaux dont ils furent bientôt chargés. Les compositions, coloriées ou en camaïeu, dont ils ornèrent les façades du palais d'Antonio Doria, ont été vantées par Lomazzo à l'égal des *Triomphes* peints par Jules Romain et par Polydore de Caravage; Lanzi dit que les figures de *Prisonniers*, qui y étaient représentées en diverses attitudes, étaient regardées « comme une école de dessin; » Soprani y a signalé une frise ornée d'*Enfants* « d'un dessin si correct et d'une si bonne couleur que Perino lui-même ne les aurait pas peints avec plus d'habileté. »

Dans ces fresques, ainsi que dans celles dont les deux frères décorèrent ensuite les palais Pallavicini, Lercaro, Grimaldi, Sauli, etc., Lazzaro eut la part la plus importante; il possédait une imagination beaucoup plus riche et une plus grande facilité que Pantaleo, son cadet. Il exécuta d'ailleurs, sans la collaboration de celui-ci, un grand nombre d'ouvrages hors de Gênes; appelé à Monaco, en 1544, il y orna de grotesques le palais du prince; il travailla ensuite à Naples, et en rapporta, dit Soprani, l'autorisation de placer dans ses armes une tête de More qui figurait dans celles du haut personnage au service duquel il avait été employé.

De retour dans son pays, il afficha un orgueil et une ambition démesurés. Ayant la prétention d'être le plus habile peintre de Gênes, il ne sut souffrir que d'autres lui fussent préférés; on assure même qu'il ne recula pas devant le crime pour se débarrasser de la rivalité d'une jeune artiste formé à l'école des Semini, Giacomo Bargone, dont les débuts avaient excité l'admiration publique; à un repas, auquel il l'invita, il lui fit boire du vin empoisonné, qui le rendit fou et aux effets duquel le malheureux jeune homme finit par succomber.

Lazzaro, comme tous les ambitieux, était avide de popularité; il s'entoura d'amis ardents et de partisans dévoués, qui saisissaient toutes les occasions d'exalter publiquement ses œuvres et de déprécier celles de ses concurrents. C'est ainsi que la *Nativité de saint Jean* qu'il peignit, en 1552, à Santa Maria degli Angioli, fut placée, par sa cabale, bien au-dessus des fresques exécutées dans le même édifice par Andrea Semini et Luca Cambiaso. Cette *Nativité* est assurément une de ses meilleures productions, mais elle ne vaut pas la *Décollation de saint Jean* peinte par Cambiaso, et elle est même inférieure au *Baptême du Christ*, de Semini. Les éloges prodigués publiquement à Lazzaro décidèrent Adamo Centurione, qui avait fait construire la chapelle de Santa Maria degli Angioli, à le charger du soin de peindre le tableau du maître-autel, ouvrage qui a péri depuis longtemps. En revanche, le prince Doria, qui l'avait occupé précédemment à orner de grotesques une salle de son palais, lui préféra Luca Cambiaso et le Bergamasque pour les grands travaux qu'il fit exécuter dans l'église de San Matteo. Lazzaro en conçut un tel dépit qu'il délaissa la peinture pour s'adonner à la navigation et à l'escrime, et près de vingt ans s'écoulèrent avant qu'il se décidât à reprendre ses pinceaux. Une longévité et une vigueur de santé extraordinaires lui permirent de réparer cette longue inaction; durant cette seconde partie de sa carrière, il décora une foule de palais et d'églises; à soixante-quinze ans, il peignit une *Pietà* pour l'église de la Santissima-Nunziata di Portoria; dix ans plus tard, il couvrit de fresques les murs et la coupole de l'église Sainte-Catherine, travaux véritablement étonnants si on a égard au grand âge de l'auteur, mais où l'on ne sent que trop l'affaiblissement de son imagination et de son style. Il mourut en 1607, âgé de cent cinq ans!... Son frère Pantaleo, qui l'avait précédé dans la tombe en 1595, laissa quatre fils: Marc-Antonio, Aurelio, Benedetto et Felice, qui se livrèrent à peu près exclusivement à la peinture à fresque; Marc-Antonio, le seul qui ait eu quelque talent, ne paraît pas toutefois s'être élevé au-dessus de la médiocrité.

Gênes. — Palais Spinola (via all' Acquasola), ancien palais d'Antonio Doria : les *Exploits de la famille Doria*, les *Triomphes romains* (camaïeux imitant le bronze), les *Prisonniers* et les *Enfants*, peints à fresque sur les façades de ce palais par les frères Calvi, étaient déjà fort détériorés au dernier siècle; ce que l'on en voit aujourd'hui ne saurait donner une idée de cette magnifique décoration, mais suffit pour attester le talent de ses auteurs.

Les autres peintures que nous avons signalées dans la notice ont toutes plus ou moins souffert.

GIOVANNI-BATTISTA CASTELLO DIT LE BERGAMASQUE

NÉ VERS 1500. — MORT EN 1579.

Le Bergamasque, ainsi appelé du nom de sa ville natale, vint très-jeune à Gênes avec le peintre crémonais Aurelio Busso, élève de Polydore de Caravage et de Maturino, qui, après avoir exécuté quelques travaux dans les palais Cattanei et Grimaldi, partit subitement pour Venise, sans plus se soucier de l'enfant qu'il avait amené. Le signor Tobia Pallavicino recueillit Castello, lui donna un maître de dessin et l'envoya à Rome pour y terminer ses études artistiques. Après s'être exercé dans cette ville à la pratique de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, la Bergamasque revint à Gênes et s'employa d'abord à divers travaux dans le palais de son protecteur [1] : il peignit à fresque, dans la grande salle du premier étage, un plafond représentant *Apollon et les Muses*, et sur les côtés, les *Arts libéraux*, et il orna le portique des figures des *Vertus*. Il décora ensuite le portique du palais Grillo de grotesques d'une invention si originale et d'une exécution si brillante que Soprani, les considérait comme pouvant soutenir la comparaison avec les plus beaux morceaux de ce genre qu'il y eût à Gênes (*tanto capricciose e brillanti, che poche altre se ne veggono in Genova di egual vaghezza*) ; il peignit en camaïeu, sur la façade du même palais, des figures mythologiques, des médaillons, des festons et d'autres ornements, et exécuta à l'intérieur des fresques représentant le *Festin offert à Enée par Didon* (plafond), le *Parnasse*, l'*Assemblée des dieux*, etc. Les palais Imperiali et Salvago furent aussi décorés par lui de peintures dont plusieurs se sont conservées jusqu'à nous. Le premier de ces édifices lui est redevable, en outre, du dessin de sa belle porte et des ornements de stuc qui entourent les fenêtres.

Parmi les ouvrages que le Bergamasque fit pour les églises de Gênes, il faut citer en première ligne ceux qui lui furent commandés par le duc Gasparo Grimaldi pour San Francesco di Castello et pour la Santissima Nunziata di Portoria. Dans cette dernière église, il travailla concurremment avec Luca Cambiaso et le surpassa, de l'avis des connaisseurs, en peignant le *Jugement dernier* sur les murs de la tribune. « Cet ouvrage, dit Lanzi, offre une composition savamment étudiée, en comparaison de laquelle les peintures latérales semblent indiquer que Cambiaso, par qui elles furent exécutées, s'était endormi, tant elles sont inférieures pour l'ordonnance et l'expression. » Les deux artistes, unis d'une étroite amitié, travaillèrent simultanément dans d'autres édifices, notamment dans l'église de Saint-Mathieu pour laquelle le Bergamasque fit un tableau à l'huile représentant un trait de la vie de cet apôtre [2], et dans la chapelle de la famille Lercaro, à la cathédrale, où il peignit à fresque sur la voûte le *Couronnement de la Vierge* et diverses figures de *Prophètes* et de *Patriarches*. Soprani assure que, dans le tableau de l'église de Saint-Mathieu, Castello imita de la façon la plus trompeuse la manière de Cambiaso; il ajoute toutefois, et Lanzi a répété après lui, que, malgré ce qu'il y eût de commun entre ces deux peintres nourris l'un et l'autre des traditions de l'école romaine, Cambiaso eut une imagination plus riche, un dessin plus élégant, une exécution plus souple et plus variée, et que le Bergamasque se montra plus savant dans la perspective et plus vigoureux dans le coloris.

Outre les peintures et les ouvrages d'architecture qu'il exécuta à Gênes, Gio.-Battista Castello fit plusieurs statues, entre autres celle de l'*Espérance* pour la chapelle des Lercaro. En dépit de ces nombreux travaux, il ne réussit qu'à faire des dettes, et, pour échapper à ses créanciers, il dut se résoudre à quitter Gênes furtivement. Il se rendit en Espagne. Cean Bermudez nous apprend que Philippe II, informé de son talent, le reçut en audience le 5 septembre 1567 [3], et lui assigna des appointements annuels de 3000 réaux, avec obligation de résider à Madrid et de se rendre, dès qu'il en recevrait l'ordre, au monastère de l'Escorial, au

[1] Ce palais, situé rue Neuve, a appartenu depuis aux familles Carega et Cataldi.

[2] Milizia (*Memorie degli architetti*, II, p. 73) attribue au Bergamasque la restauration qui fut faite de cette église en 1560, aux frais du prince Andrea Doria, et il a accordé de grands éloges à ce travail.

[3] Soprani fait partir Castello de Gênes, en 1576, et ajoute qu'il arriva à Madrid après de longues pérégrinations. Palomino Velasco prétend que ce fut Becerra qui, en revenant d'Italie en 1556, amena le Bergamasque en Espagne. Ce qui est certain c'est que les deux artistes ont travaillé ensemble à l'Alcazar de Madrid; et, comme Becerra est mort en 1570, la date de 1576 donnée par Soprani comme étant celle du départ de Castello, ne peut être que le résultat d'une erreur.

le château du Prado et aux autres résidences royales; il fut d'ailleurs entendu que les ouvrages qu'il y exécuterait lui seraient payés en sus de sa pension.

A l'Alcazar de Madrid, où il fut d'abord employé, il aida le grand artiste espagnol Gasp. Becerra dans la décoration de la tour du midi, et il exécuta, dans la galerie du couchant, des fresques dont Bermudez a fait le plus grand éloge. Ces peintures ont malheureusement péri dans l'incendie qui détruisit l'Alcazar, le 24 décembre 1734.

Le Bergamasque eut ensuite l'occasion de déployer à l'Escorial son talent d'architecte; il construisit le grand escalier qui conduit du cloître à l'église et que Luca Giordano a décoré depuis de fresques remarquables. Cet escalier, formé de cinquante-deux degrés, a trois rampes décorées d'élégantes balustrades : celle du milieu aboutit à un vaste palier qui s'étend sur toute la largeur de la cage; les deux autres, en retour, conduisent, à droite et à gauche, au cloître supérieur; les trois portes qui s'ouvrent au sommet de ces rampes sont d'un dessin riche et noble.

Selon Soprani, le Bergamasque mourut en 1579, à l'âge de soixante-dix ans environ. Orlandi le fait vivre jusqu'à l'âge de quatre-vingts ans. Palomino place la date de sa mort en 1570 et Bermudez en 1569. Ce dernier rapporte qu'il laissa en compte sur le trésor royal une somme de 203,965 maravedis (un peu plus de 3,000 francs), dont une partie servit à payer ses créanciers; le surplus fut remis à sa veuve Margarita, à son fils Fabrizio et à son beau-fils Niccolo Granello. Ce Niccolo était fils de Niccolosio Granello, élève d'Ottavio Semini, qui mourut jeune, après avoir donné quelques preuves de talent, et dont la veuve fut épousée par le Bergamasque. Niccolo Granello et Fabrizio Castello exécutèrent à l'Escorial des grotesques qui ont obtenu les éloges du père Francisco de los Santos.

Gio.-Battista Castello, de Bergame, ne doit pas être confondu avec Gio.-Battista Castello, de Gênes. Celui-ci étudia la peinture sous la direction de Luca Cambiaso et devint un des plus habiles miniaturistes de son temps. Appelé en Espagne par Philippe II, il orna de miniatures les livres d'église de l'Escorial. Revenu dans son pays vers 1599, il mérita par ses travaux d'être affranchi, en vertu d'un décret spécial de la Sérénissime République Génoise, daté de 1606, de l'obligation de se soumettre aux règlements de la corporation des peintres. Il mourut en 1637, à un âge très-avancé. Un de ses fils, nommé Girolamo, cultiva la peinture; un autre, Gregorio, s'adonna au négoce, fit fortune et acquit une principauté en Sicile.

GÊNES. — Dans l'église de S. Francesco di Castelletto, le Bergamasque orna la chapelle des Grimaldi de trois tableaux à l'huile : l'*Adoration des Mages*, la *Prière au jardin des Oliviers*, l'*Arrestation du Christ*, et de six fresques, dont la plus importante, exécutée sur la voûte, représentait la *Transfiguration*. — A l'Annunziata di Portoria, il peignit les quatre *Évangélistes* au-dessus de la corniche du chœur, et le *Jugement dernier*, dans la tribune. — A la Cathédrale, fresques de la chapelle du Saint-Sacrement (fondée par la famille Lercaro) : le *Couronnement de la Vierge* (au milieu la voûte), des *Prophètes* et des *Patriarches* (sur les côtés). — A l'église de Saint-Sébastien : le *Martyre de saint Sébastien*, tableau à l'huile « riche en figures et soigneusement étudié dans toutes ses parties », dit Lanzi. On prétend que P. Puget s'en serait inspiré pour sa belle statue de l'église Sainte-Marie de Carignan. — A l'église de Saint-Mathieu : *le Christ, saint Pierre et saint Mathieu*, tableau à l'huile.

BERGAME. — Au dire de Ridolfi, le Bergamasque peignit, au-dessus de la porte de l'église du Gesù, une figure du *Sauveur portant sa croix*, et, dans la chapelle sépulcrale de Bartolommeo Colleone, une fresque représentant une *Bataille* (un *Fatto d'armi*). Andrea Pasta, dans son livre intitulé *Le Pitture notabili di Bergamo* (1775), mentionne la figure du *Sauveur* comme une œuvre remarquable; mais il nous apprend que le *Fatto d'armi* ne se voyait plus de son temps; il ajoute que, suivant un ancien écrivain bergamasque, Muzio, les peintures de la chapelle de B. Colleone représentaient les *Saints Protecteurs de la ville de Bergame*, sur la voûte, et l'*Histoire des quatre commandements exercés par Colleone pour l'Église, pour la République de Venise, pour la France et pour l'Espagne*, sur les quatre murs. — Aucun biographe ne nous fait connaître à quelle époque de sa vie Castello vint travailler dans sa ville natale.

LES CORTE

VALERIO CORTE

VERS 1520-1580.

CESARE CORTE

1550-1613.

Voici encore une famille de peintres, originaire de Pavie, qui par ses travaux appartient à l'École génoise. Valerio Corte (de Curte, da Corte ou della Corte), naquit à Venise, mais il eut pour père un gentilhomme pavésan. Il apprit la peinture sous la direction du Titien. A l'âge de vingt ans, il vint à Gênes, avec l'inten-

tion de s'embarquer pour la France et d'aller s'enrôler dans les bandes de Pietro Strozzi; jeune, élégant, instruit, beau diseur, il se fit bien vite des amis parmi les Génois; on le détourna de ses projets belliqueux et on le décida à rester dans une ville qui offrait, d'ailleurs, tant de ressources aux peintres de talent. Il s'y maria tout aussitôt avec la signora Ottavia Sofia, ce qui semblerait indiquer que l'amour ne fut pas étranger à sa détermination de renoncer au métier de condottiere. Il s'adonna spécialement à la peinture de portraits, et, au dire de Soprani, il s'y montra habile imitateur du Titien; mais il finit par négliger complétement son art pour s'occuper d'alchimie, et dépensa son temps, sa santé, sa fortune, à la recherche de la pierre philosophale. Il mourut, en 1580, dans la plus extrême pauvreté.

Son fils aîné, Cesare Corte, qu'il avait instruit dans les belles-lettres et la peinture et à qui un oncle maternel avait enseigné l'architecture militaire, mena une vie assez aventureuse. Il voyagea, dans sa jeunesse, en France et en Angleterre. Des peintures qu'il fit dans ce dernier pays attirèrent l'attention de la reine Élisabeth, qui le chargea de faire son portrait et qui, charmée du résultat, voulut le retenir à son service. Il préféra retourner dans sa patrie, où les protecteurs et les travaux ne lui manquèrent pas. Il fut pris en affection par le prince Alberigo de Massa, qui lui fit peindre, pour l'église San-Francesco di Castelletto, une *Assomption de la Madeleine*, et, sur sa recommandation, il fut appelé par le grand-duc de Médicis, qui l'employa à des travaux de fortification; mais au bout de quelques mois, poussé sans doute par son caractère fantasque et ennemi de toute sujétion, il s'enfuit nuitamment de Florence.

A Gênes, Cesare Corte fit plusieurs tableaux pour les églises et pour les galeries particulières. On loue surtout un *Saint Pierre aux pieds de la Vierge*, qu'il exécuta, en 1600, pour l'église Notre-Dame des Vignes, et le *Supplice des luxurieux* qu'il peignit pour le signor Filippo Pallavicino. Cette dernière composition, dont le sujet est emprunté à l'*Enfer* du Dante, excita l'admiration des connaisseurs et des lettrés par la vivacité des expressions et la chaleur du style. Gabriello Chiabrera lui consacra un sonnet des plus flatteurs. Ce poëte, une des gloires de la Ligurie, a célébré aussi, dans une de ses délicieuses *canzoni*, la beauté et les vertus de Geronima Fabiani, fille d'un gentilhomme génois et femme de Cesare. Celui-ci cultiva lui-même la poésie et se lia avec les principaux littérateurs de son temps. Comme peintre, il paraît avoir surtout réussi dans les portraits. Celui qu'il fit du cardinal Orazio Spinola a été très-vanté par Soprani. Dans une lettre relative aux nouveaux statuts proposés pour la corporation des peintres de Gênes, Gio.-B. Paggi écrivait de Florence à son frère, en 1591 : « Je suis heureux d'apprendre que le Corte s'oppose à l'adoption de ces statuts plébéiens, comme tout galant homme devrait faire. Faites-lui mes compliments. J'ai vu de lui, à Pise, le portrait d'un vieillard génois que je crois être le grand-père du signor Giulio Sale : ce morceau m'a plu infiniment. »

Cesare Corte fut atteint, comme son père, d'une passion qui devait lui être fatale. Il s'éprit des idées de Luther et commenta l'Apocalypse dans un sens favorable à la Réforme. Dénoncé à la sainte Inquisition de Rome, il fut emprisonné le 30 décembre 1612, opposa, dix jours durant, les plus fermes réponses à ses juges, et finalement fit l'abjuration solennelle et publique de ses erreurs dans l'église S. Domenico, le 11 août 1613; après cela, on lui fit la grâce de le condamner simplement... à la prison perpétuelle, à des oraisons quotidiennes, à des confessions et des communions fréquentes, au jeûne le plus rigide tous les vendredis, etc. Le malheureux artiste succomba promptement à ce régime archi-saint. « Il mourut d'un accès de rage féroce, et ce fut là tout le fruit qu'il retira de la lecture des livres impies, » disent les biographes qui écrivaient du temps... de la sainte Inquisition.

Cesare forma deux des meilleurs peintres de l'École génoise, Bernardo Strozzi et Luciano Borzone. Son fils Davidde, à qui il donna les premières leçons et qui eut ensuite pour maître le Sarzane, se signala par son habileté de copiste : il y a de lui, au Palais-Royal de Gênes, une fort belle copie d'une *Madeleine aux pieds du Christ*, de Paul Véronèse, dont l'original appartient à la même galerie et a été gravé, en 1832, par Girolamo Scotto. Davidde mourut de la peste en 1657.

Valerio Corte avait écrit une vie de son ami Luca Cambiaso à qui, suivant quelques auteurs, il aurait confié le soin de donner des leçons à son fils Cesare. Soprani fait naître ce dernier en 1554, mais Ratti donne pour cette

naissance la date de 1550, qu'il dit avoir relevée sur les registres de la paroisse de Santa-Maria delle Grazie.

Gênes. — L'église Saint-Pierre de' Banchi possède le *Saint Pierre* peint par Cesare pour Notre-Dame des Vignes; ce tableau est signé : *Cæsar Corte pinxit anno* 1600.

Église Santa-Maria del Carmine : *Saint Simon Stock recevant le scapulaire des mains de la Vierge* et *Saint François recevant les stigmates*, par C. Corte.

Sestri di Levante. — Église des Dominicains : la *Vierge, sainte Anne et sainte Catherine*, par C. Corte.

LAZZARO TAVARONE

NÉ EN 1556. — MORT EN 1641.

Après la mort de Luca Cambiaso, survenue en 1585, le soin de continuer les grands travaux qu'il avait commencés à l'Escurial fut confié à Lazzaro Tavarone, son meilleur disciple et son aide préféré. Lazzaro ne revint à Gênes qu'en 1594. « Il semblait, dit Lanzi, qu'il eût rendu à cette ville Luca lui-même, tant il avait bien saisi sa manière. Il s'était, néanmoins, formé une méthode de colorier à fresque, par laquelle, si je ne me trompe, il surpassa tous ceux qui l'avaient précédé dans son école, et tous ceux qui lui succédèrent, à l'exception de Giovanni Carlone. Il employait des tons gras, vigoureux, variés, et tels étaient la netteté et l'éclat de son pinceau que ses personnages semblaient agir sur un théâtre splendidement illuminé, au milieu d'une brillante et délicieuse harmonie. On souhaiterait parfois un peu plus de douceur à ses fresques; elles sont exécutées pour la plupart de manière qu'on les prendrait pour des peintures à l'huile. »

Le premier ouvrage que Tavarone exécuta, lorsqu'il fut revenu dans sa ville natale, est la décoration extérieure de l'édifice qui appartenait alors à la banque de Saint-Georges et qui depuis a été affecté à la Douane. Sur la façade qui regarde la mer, dans un compartiment central, il représenta *Saint Georges tuant le dragon;* tout autour, il peignit en camaïeu d'anciens patriciens génois, les uns couverts d'armures, les autres en costume civil; il figura, dans le haut, les armes de la sérénissime République soutenues par les Vertus, et, sur les côtés, des Génies portant des instruments de navigation et des trophées. Au dernier siècle déjà, ce grand travail était presque effacé.

Gênes conserve heureusement un grand nombre d'autres peintures de Tavarone. Les plus remarquables sont celles dont il orna le chœur de la cathédrale; Cochin, dans son *Voyage d'Italie*, les traite avec sévérité (1) et, pour tout dire, un peu à la légère; en revanche, Lanzi en parle avec éloges et les regarde comme les meilleures productions qu'il y ait de lui dans les édifices publics de sa ville natale. Cette décoration est, assurément, l'œuvre d'un fresquiste rompu à toutes les difficultés de l'art : le *Martyre de saint Laurent*, qui en est le sujet principal, est une vaste machine, encombrée d'une multitude de figures et dont le caractère nous a paru plus pompeux que religieux; mais on ne peut nier qu'elle ne soit très-habilement ordonnée et éclairée. Le saint, étendu sur le gril, écarte les bras et lève la main droite vers le ciel; une draperie blanche, que le feu n'a pas encore roussie, couvre le milieu de son corps; les bourreaux, dans des attitudes pittoresques, attisent le brasier. On voit, à gauche, l'empereur Valérien sur un siége élevé, et, à droite, les spectateurs dans une espèce de tribune. Au fond, une vaste arcade s'ouvre sur des galeries où sont groupés d'autres curieux. Enfin, une grappe d'*angioli* est suspendue au ciel.

Le palais Adorno est rempli de fresques dans lesquelles Tavarone a retracé les actions mémorables des personnages de cette famille. On remarque surtout celles où il a représenté Raffaello Adorno conduisant de Nocera à Gênes le pape Urbain VI, pour le soustraire aux persécutions de Charles III, roi de Naples, et la réception faite à ce pontife par le doge Antoniotto Adorno.

Tavarone n'a laissé qu'un petit nombre de tableaux à l'huile : ils ne valent pas ses fresques.

Gênes. — Outre le *Martyre de saint Laurent* dont il a été question dans la notice, Tavarone a peint sur la voûte du chœur de la cathédrale les *Saints protecteurs de Gênes*, et, dans la tribune, *Saint Laurent montrant à Valérien les pauvres comme étant les dépositaires des trésors de l'Eglise*. — Sur la voûte de Notre-Dame des Vignes, il peignit

(1) « Il y a quelque dessin, mais la couleur est mauvaise et la manière est dure. »

l'Assomption et divers autres sujets tirés de la vie de la Vierge. — Dans l'oratoire de Saint-Ambroise, outre la fresque de la voûte représentant *Dieu le Père,* il exécuta onze tableaux à l'huile dont sept relatifs au saint patron de cette chapelle; les quatre autres représentent la *Cène,* le *Lavement des pieds,* la *Prière dans le jardin des Olives* et la *Déposition de croix* (au maître-autel). Ratti signale encore, parmi les compositions religieuses peintes à fresque par Tavarone, les *Actes de saint Georges* dans une chapelle de l'église Saint-Bénigne, et Soprani, divers sujets de la *Vie de la Vierge,* des *Prophètes* et des *Sibylles,* dans un oratoire de la Madone, voisin du couvent de S. Maria in Passione. — L'infirmerie des convalescents, dans le grand hôpital, est décorée d'une peinture de la *Cène,* signée et datée de 1626.

Sur le mur du portique du palais Adorno, Lazzaro représenta une *Expédition militaire du doge Antoniotto,* ouvrage qualifié par Ratti de « cosa bellissima ». — Au palais Spinola (rue Neuve) : un plafond représentant le *Triomphe de Marc-Antoine,* la *Bataille d'Actium,* la *Visite de César à Cléopâtre* et la *Mort d'Antoine.* — Au palais Serra : un plafond représentant les *Hébreux recueillant la manne* (cité par Ratti).

Albaro. — Le palais Saluzzo a des fresques représentant divers traits de l'histoire de Gênes, entre autres la *Réception faite par l'empereur Mathias à Giacomo Saluzzo, ambassadeur de la République.* Dans la grande *loggia,* située au couchant, l'artiste a peint l'*Arrivée de Christophe Colomb aux Indes.* Soprani a fait un grand éloge de ces fresques.

Musée des Offices. — Le portrait de Tavarone peint par lui-même.

Galerie Lichtenstein, à Vienne. — La *Vierge* debout sur un globe, les mains jointes.

Le Louvre possède un dessin attribué à Tavarone.

CASTELLINO CASTELLO

vers 1579. — 1649.

Bien qu'il fût assez proche parent de Bernardo Castello, Castellino entra à l'école de Paggi, à l'exemple duquel, dit Lanzi, il se montra « compositeur judicieux, correct et élégant ». Il fit un assez grand nombre de tableaux d'églises, parmi lesquels on signale une *Descente du Saint-Esprit,* commandée par les religieuses du couvent du S. Spirito. Il exécuta plusieurs ouvrages pour le prince Alberigo de Massa et peignit, en 1623, pour l'abbé des bénédictins de San Giorgio, de Venise, un *Saint Benoît* et un tableau de genre représentant deux *Enfants,* dont l'un rit de l'autre qui pleure. En 1629, il envoya à Rome au cardinal Gio.-Domenico Spinola une toile que ce prélat lui avait demandée pour la basilique de Saint-Pierre, mais qui n'y put trouver place. Il réussit particulièrement dans l'art difficile du portrait. Il peignit plusieurs personnages des nobles familles Doria, Spinola, Serra, le duc d'Ansona et une de ses maîtresses, les poëtes Chiabrera et Marino. Van Dyck lui-même désira qu'il fît son portrait et voulut faire, à son tour, celui de Castellino Castello, ce qui est, à vrai dire, le meilleur titre de gloire de ce dernier.

En 1647, Castellino se rendit à Turin, y fit les portraits de plusieurs gentilshommes, et fut présenté au duc Charles-Emmanuel II, qui le chargea de peindre sa fille et lui assigna une pension. Il mourut en 1649, laissant un fils, Niccolo Castello, qui hérita de son talent de portraitiste.

Gênes. — Église de Saint-Cyr : *Jésus au milieu des docteurs* et *Sainte Catherine de Sienne.* — Église de Saint-Joseph : *Notre-Dame du Rosaire.* — Église Santa-Maria del Carmine : *Sainte Thérèse à qui la Vierge donne un collier.*

Sestri di Levante. — Église paroissiale : *Martyre de sainte Catherine,* « tavola molto stimabile » (Soprani).

GIOVANNI-DOMENICO CAPPELLINO

né en 1580. — mort en 1651.

Comme la plupart des artistes de l'École génoise, Cappellino fit d'excellentes études littéraires. Ses premiers tableaux, exécutés dans la manière de Paggi, son maître, offrent des qualités de composition et d'expression qui témoignent de la culture de son esprit et de la sûreté de son goût. Un *Martyre de saint Sébastien,* qu'il peignit à l'âge de vingt-deux ans et qui appartient à l'église de Sainte-Sabine, pourrait être attribué à un talent rompu depuis longtemps aux difficultés de l'art. Ses meilleures productions sont la *Mort de saint François,* qui se voyait autrefois dans l'église S. Niccolo di Castelletto, et la *Sainte Françoise faisant parler une fille muette,* qui appartient à l'église S. Stefano. « Ces deux ouvrages, dit Lanzi, offrent,

dans leur ensemble, je ne sais quoi de neuf, et, dans les détails, un choix de la nature, une vérité de sentiments, un charme de coloris qui enchantent les yeux. » Avant Lanzi, Soprani avait déjà signalé la *Sainte Françoise* comme étant le chef-d'œuvre de Cappellino. Cet artiste modifia, par la suite, le style qu'il tenait de Paggi : désireux d'atteindre aux dernières limites de la réalité et du pathétique, il assombrit sa couleur et outra l'expression. La *Flagellation* et le *Couronnement d'épines*, de l'église de Saint-Cyr, appartiennent à cette seconde manière.

Cappellino était un singulier original : il était réservé en paroles, cérémonieux, ponctuel et méthodique en toutes circonstances et en toutes choses; il marchait à pas lents, de peur de salir ses habits en soulevant de la poussière; il poussa l'amour de la propreté jusqu'à refuser pendant plusieurs jours de voir sa mère qui s'était laissé choir dans la fange; il fit plus, il aima mieux se laisser mourir faute de soins que de permettre à une garde-malade d'entrer dans sa chambre.

GÊNES. — Soprani a fait un grand éloge d'un *Martyre de sainte Agathe* et d'une *Sainte Agathe apparaissant à saint Didier*, que Cappellino peignit pour l'église « Santa Agata presso al Bisagno ». Ratti nous apprend que le premier de ces ouvrages fut enlevé par les Autrichiens en 1747.

VOLTRI. — Église de Saint-Érasme : *Saint André adorant l'instrument de son martyre* (cité par Ratti).

Baldinucci s'est trompé en donnant à cet artiste le prénom de Giovambatista.

GIOVANNI-ANDREA ANSALDO

NÉ EN 1584. — MORT EN 1638.

Ansaldo eut pour maître Orazio Cambiaso, mais, suivant la remarque de Ratti, les leçons de ce peintre médiocre lui furent moins profitables que l'étude de la nature. Il était né à Voltri, et ce fut dans cette ville qu'il exécuta ses premiers ouvrages : le meilleur, qui appartient à l'église des Saints-Nicolas-et-Erasme, représente *Saint Charles Borromée* faisant une procession dans les rues de Milan pour obtenir la cessation de la peste. Les pieds nus et la corde au cou, le pieux archevêque porte un crucifix, près duquel voltigent deux chérubins; il est suivi de son clergé et précédé de deux diacres dont l'un tient un encensoir; au premier plan, une femme agenouillée prie avec ferveur, près d'une jeune mère que le fléau a frappée et au sein de laquelle un enfant est suspendu. Le beau raccourci de ce cadavre, la correction avec laquelle les nombreuses figures de la composition sont indiquées aux divers plans, la force et la justesse des expressions, font de ce tableau une véritable œuvre de maître.

A Tortone et à Sarzane, Ansaldo fit plusieurs tableaux. Il vint ensuite à Gênes, où il peignit, en 1629, pour l'oratoire de Saint-Antoine, une *Cène* qui se recommande, selon Soprani, par l'élégance du dessin, la beauté de la composition, la vivacité des couleurs, l'habile dégradation des plans, la richesse des lignes architecturales et la vérité avec laquelle sont rendus certains détails, les vases d'argent par exemple. Comme il travaillait à cet ouvrage, l'Ansaldo apprit que Giulio Benso, qui était beaucoup plus jeune que lui, avait reçu la commande d'une fresque pour l'oratoire même de Saint-Antoine; il en éprouva le plus vif déplaisir et eut avec son rival une violente altercation, dans laquelle il fut grièvement blessé.

Il serait trop long d'énumérer les tableaux à l'huile que l'Ansaldo fit à Gênes; il nous suffira de citer, parmi les plus estimés, les *Scènes de la vie de saint Laurent*, qu'il retraça sur les portes de l'orgue de la cathédrale, la *Vue des nouvelles fortifications*, et une très-belle figure de la *Prudence*, qu'il peignit au palais Durazzo (Palais-Royal). Comme peintre de fresque, il fut un des maîtres les plus féconds et des plus savants de l'École génoise. Il décora les palais des Brignole, des Imperiali, de Gio.-Bat. Doria, de Gio.-Paolo Spinola; la chapelle de l'Immaculée-Conception à Saint-Pierre de' Banchi, etc. Son œuvre la plus considérable, en ce genre, est la coupole de l'église de l'Annunziata del Guastato; il y représenta l'*Assomption de la Vierge*, avec une multitude d'anges et de saints groupés avec un art parfait au milieu d'architectures feintes et de perspectives imposantes. « A la vue de cet ouvrage, dit Lanzi, on ne peut contester à l'auteur un talent prononcé pour peindre les coupoles; ce qui est le plus grand effort de la peinture, comme celui de la sculpture est de

faire des colosses. » Le projet que l'Ansaldo avait fait pour la coupole de l'Annunziata ayant été critiqué avec une extrême vivacité par les autres peintres génois, notre artiste en appela au jugement de l'académie de Florence : le Passignano et Jacopo da Empoli, désignés pour examiner l'ouvrage, en firent l'éloge dans un rapport que l'Ansaldo eut bien soin de publier pour la plus grande confusion de ses ennemis. Ceux-ci s'en vengèrent, en lui faisant donner un coup de poignard; il eut encore la chance de survivre, mais, une fois la coupole terminée, il jugea prudent de se retirer à Prato, près Voltri. Il revint à Gênes pourtant et se remit à peindre. Les signori Lomellini, à qui appartenait l'église de l'Annunziata, le chargèrent de la décoration du chœur; il fit les dessins, mais il mourut avant d'avoir commencé les peintures.

De l'école d'Ansaldo sortirent: Orazio de' Ferrari, son neveu, qui travailla dans la principauté de Monaco et en Provence, et qui mourut de la peste en 1657; Giovacchino Assereto (1600-1649), qui avait étudié aussi sous Luciano Borzone et qui exécuta un nombre considérable de peintures à l'huile et à fresque pour les églises et les palais de Gênes; Giuseppe Badaracco et Bartolommeo Basso, qui eurent de l'habileté comme décorateurs.

Voltri. — L'Ansaldo avait peint pour un oratoire de cette ville un *Saint Ambroise absolvant l'empereur Théodose*, composition dont Soprani et Ratti ont vanté à l'envi la riche ordonnance et surtout la belle perspective architecturale. Dans cette dernière partie de l'art, le peintre génois semble s'être proposé Paul Véronèse pour modèle.

Gênes. — Galerie de l'Académie Ligustique : la *Cène*. Est-ce le tableau peint pour l'oratoire de Saint-Antoine?

Palais Spinola (via all' Acqua sola) : les *Exploits du marquis Federigo Spinola*, fresques.

DOMENICO FIASELLA dit LE SARZANE

NÉ EN 1589. — MORT EN 1669.

Domenico Fiasella est un des maîtres les plus estimables de l'École génoise : s'il n'a ni la verve de Luca Cambiaso, ni la vigueur de Strozzi, ni la richesse d'imagination de Castiglione, ni le brio du Bachiche, il ne le cède du moins à aucun pour le bon goût de la composition et la fermeté du style. « On peut, dit Lanzi, le regarder comme un grand artiste, recommandable par beaucoup de qualités précieuses, telles que sa facilité à composer de grands sujets, la correction de son dessin qui rappelle souvent l'École romaine, la vivacité de ses têtes, son coloris dans les peintures à l'huile, les heureuses imitations qu'il faisait tantôt d'un modèle, tantôt d'un autre. » Son talent n'a pas les allures primesautières et capricieuses du génie; il est de ceux qui doivent tout à la réflexion et à l'étude.

Après avoir appris de fort bonne heure le dessin, sous la direction de son père, habile orfèvre de Sarzane, Domenico Fiasella s'exerça à la peinture en copiant plusieurs fois un tableau d'Andrea del Sarto, que possédait l'église des dominicains de cette ville. Puis il vint à Gênes recevoir les leçons de Paggi et partit enfin pour Rome, où l'attiraient les chefs-d'œuvre de Raphaël. Il demeura dix ans dans cette dernière ville et y étudia avec ardeur les maîtres anciens et les maîtres alors en vogue; il s'y signala lui-même par des peintures qui lui méritèrent les éloges du Guide et lui valurent l'honneur d'être choisi pour collaborateur par le Passignano et par le chevalier d'Arpino.

De retour à Gênes, Fiasella, — que ses confrères de Rome avaient surnommé le Sarzane, à cause du lieu de sa naissance, — vit les commandes lui arriver de toutes parts. Les Lomellini le chargèrent de décorer un de leurs palais et de peindre les voûtes de quatre chapelles dans leur somptueuse église de l'Annunziata. Les tableaux qu'il fit pour d'autres églises de Gênes sont excessivement nombreux. Soprani a décrit avec enthousiasme la *Mort de saint Paul ermite*, qui est à Saint-Sébastien. Lanzi lui-même la signale comme « un vrai chef-d'œuvre. » La peinture du Sarzane, dont nous gardons personnellement le souvenir le plus fidèle, est une grande toile de l'église Sainte-Marie de Carignan (1); elle représente le *Bienheureux Alexandre Sauli, évêque de Gênes, guérissant un malade.* Revêtu de ses insignes pontificaux et accompagné de deux acolytes qui relèvent les pans de sa chape, le saint prélat bénit le malade agenouillé devant lui ; à droite,

(1) Les anciens *Guides* attribuent ce tableau à Cambiaso, dont il ne rappelle en rien le style.

au premier plan, une vieille femme, au profil expressif, est à genoux, ayant près d'elle un enfant qui est tourné vers le spectateur. Dans le ciel apparaissent la Vierge et l'Enfant-Jésus, entourés d'anges dont un est armé d'une épée flamboyante. Ce groupe aérien est un peu morne, mais les figures du premier plan sont savamment dessinées et éclairées; la couleur, sans être bien vigoureuse, est suffisamment solide et agréable.

Le tableau de Sainte-Marie de Carignan nous a paru reproduire, — en l'affaiblissant, il est vrai, — la manière du Dominiquin. Suivant Lanzi, « Fiasella a beaucoup d'analogie avec Raphaël dans un *Saint Bernard*, que l'on voit de sa main à Saint-Vincent de Plaisance; avec le Caravage, dans un *Saint Thomas de Villeneuve*, à Saint-Augustin de Gênes; avec le Guide, dans un *Massacre des Innocents*, à la cathédrale de Sarzane, et dans un *Jésus enfant*, à la galerie archiépiscopale de Milan; ailleurs, il imita les Carraches et leur école. » Cochin, de son côté, dit d'un tableau d'*Esaü cédant son droit d'aînesse*, qu'il vit dans la sacristie de l'Annunziata : « Il est bien dessiné, d'une couleur agréable et d'une bonne touche; il tient du goût du Prete Genovese (Strozzi). » Enfin le *Guide de Gênes*, publié par Gravier en 1837, signale, comme étant « un beau tableau dans la manière de Van Dyck, » une *Assomption* du Sarzane, placée dans l'église de la Madeleine. Cette facilité à s'assimiler les styles les plus divers dénote plus de savoir et d'adresse que de force native : les artistes supérieurs n'imitent personne.

Gênes et Sarzane ne sont pas les seules localités de la Rivière qui possèdent des peintures de Fiasella : il en fit pour Savone, pour Albaro, pour Cornigliano, pour Novi. En 1635, il se rendit à Mantoue et y fit le portrait de la princesse Marie, qui jusqu'alors n'avait jamais consenti à se laisser peindre. Il fut d'ailleurs insensible aux brillantes propositions que le duc lui fit pour l'attacher à sa cour, et refusa également de rester au service du prince Carlo de Massa. Sa réputation s'étendit jusque en Espagne : un tableau d'*Hero pleurant la mort de Léandre*, qui lui avait été commandé par le comte de Sirvela et que ce gentilhomme offrit à son souverain, fut placé dans la galerie du Buen Retiro.

Le Sarzane avait ouvert à Gênes une école qui fut très-florissante. Valerio Castello est celui de ses élèves qui fournit la plus brillante carrière : nous lui consacrons ci-après une notice spéciale. Gio.-Battista Casone, beau-frère de Fiasella, a fait preuve d'une certaine vigueur de pinceau dans une *Madone entourée de saints* que possède l'église Notre-Dame des Vignes. Francesco Capuro compléta son éducation à Rome, et surtout à Naples, où il prit Ribera pour modèle; il travailla longtemps ensuite à la cour de Modène. Grégorio de' Ferrari (1644-1726) se livra à une étude attentive des œuvres du Corrège et exécuta à Gênes, à Turin, à Port-Maurice, à Marseille, une foule de peintures plus remarquables par l'éclat du coloris que par la correction du dessin. Luca Saltarello succomba, à Rome, dans la fleur de l'âge, tué par un excès de travail : son meilleur ouvrage est un *Saint Benoît ressuscitant le fils d'un paysan*, dans l'église Saint-Étienne de Gênes; l'Académie Ligustique a de lui un *Saint Pierre guérissant le paralytique*. Gio.-Paolo Oderico et Francesco Merano furent enlevés prématurément aussi par la peste qui faillit dépeupler entièrement Gênes, en 1657. Le Sarzane fit une peinture des ravages causés par cette horrible contagion; il mourut douze ans plus tard, à l'âge de quatre-vingt-six ans.

GÊNES. — Outre les tableaux dont nous avons parlé dans la notice, on cite parmi les ouvrages exécutés par le Sarzane pour Gênes : deux sujets de la vie de *Saint François Xavier*, dans l'église Saint-Ambroise (des Jésuites); — les *Miracles opérés par la Sainte-Face*, tableaux que l'auteur peignit à soixante-seize ans pour Saint-Barthélemy des Arméniens; — le *Mariage de la Vierge*, le *Repos pendant la fuite en Egypte*, les *Noces de Cana* et le *Baptême du Christ*, dans la sacristie de l'Annunziata del Guastato; — *Saint André adorant la croix, Saint Paul prêchant, Isaac allant à la rencontre de sa fiancée, Jacob bénissant ses fils*, fresques, à l'Annunziata; — les *Ames du purgatoire*, peinture en camaïeu, dans l'église de Saint-Côme et Saint-Damien; — l'*Assomption* et la *Mort de saint André Avellino*, bonnes toiles, à Saint-Cyr; — *Jésus parmi les docteurs*, la *Madone de Lorette, Saint Hyacinthe devant la Vierge* et *Saint Vincent Ferrier*, à Saint-Dominique; — la *Nativité de Jésus*, à Saint-Étienne; — la *Mort de la Vierge*, à Saint-François *di Castelletto*; — *Sainte Barbe*, à Saint-Marc; — l'*Annonciation*, à Saint-Sébastien; — *Saint Sylvestre*, dans l'église de ce nom.

Le Sarzane fit trois tableaux pour l'église de Santa Maria del Monte-sul-Bisagno, près de Gênes : une *Sainte Anne*, un *Saint François donnant l'habit religieux à sainte Claire* et une *Assomption*. Soprani regardait cette dernière peinture comme une des meilleures de l'artiste.

A Paverano-sopra-il-Bisagno, dans l'église de S. Giovanni-Decollato, Ratti signale des fresques relatives à la vie de saint Jean-Baptiste.

L'escalier du palais Durazzo (Palais Royal) a été décoré par Fiasella d'une grande fresque représentant *Dieu le Père tenant sur ses genoux son Fils mort, la Vierge et les saints protecteurs de Gênes.*

Parmi les tableaux placés dans les galeries particulières, nous citerons : une *Bacchanale*, au palais Balbi ; — *Tarquin et Lucrèce*, la *Famille d'Abraham*, au palais Brignole-Sale ; — *Moïse enfant à la cour de Pharaon*, et *Dalila coupant les cheveux de Samson*, au palais Cambiaso ; — *Achille à Scyros, Herminie et Tancrède*, au palais Doria-Tursi ; — une *Sainte Famille*, à la villa Giustiniani ; — la *Madone et des saints*, au palais Grillo-Cataneo ; — *Dorinda blessée par Silvio* (sujet tiré du *Pastor Fido*, de Guarini), — *Angélique et Médor*, au palais Spinola (rue Neuve). — Le palais de l'Université possède deux bonnes toiles : la *Circoncision* et la *Conception*. — Dans la galerie de l'Académie Ligustique, on voit : la *Vierge, saint Georges et saint Bernard, Saint Placide faisant un miracle*, la *Mort de Méléagre* et un portrait. Le Sarzane a été loué, comme portraitiste, par Soprani : il fit son propre portrait, sur la demande du P. Angelico Aprosio, qui le plaça dans sa bibliothèque (dite Aprosiana), à Vintimille.

Albaro. — Église paroissiale : *Saint François recevant l'indulgence de la Portioncule.*

Novi. — Église collégiale : la *Nativité de la Vierge* et l'*Annonciation.*

Loano. — La *Nativité de saint Jean-Baptiste.*

Sarzane. — A la cathédrale : le *Massacre des Innocents* et *Saint André adorant la Croix*, demi-lunes de la chapelle du Saint-Sacrement. — Église Saint-André : *Saint André agenouillé aux pieds du Sauveur.*

Savone. — Église Saint-Jacques (des Franciscains) : *Saint Antoine de Padoue.* — Palais Imperiali : *Renaud et Armide*, fresque.

Mantoue. — Suivant Soprani, le Sarzane exécuta pour la chapelle ducale une *Nativité du Sauveur*, et, pour l'église des Camaldules, le *Songe de saint Joseph*, l'*Immaculée Conception*, l'*Ange gardien* et un *Saint Charles*. Il n'est fait aucune mention de ces tableaux dans la *Descrizione delle pitture... di Mantova*, de Giovanni Cadioli (1763).

Une *Adoration des Bergers*, qui figurait autrefois dans la galerie Giustiniani, à Rome, et que quelques connaisseurs ont cru être de la main du Caravage, est attribuée au Sarzane par le catalogue de cette célèbre collection publié en 1812.

Cornelis Bloemaert a gravé d'après D. Fiasella, pour le frontispice d'un livre intitulé : *Il Genio Ligure risvegliato*, une composition allégorique assez compliquée ; le Génie de la République de Gênes y est représenté sous la figure d'un jeune homme à demi couché au milieu de divers instruments propres à la navigation, entre un palmier et un laurier; il est réveillé par une Renommée aux ailes déployées, qui sonne de la trompette et lui montre le port de l'antique cité ligurienne rempli de galères.

Une allégorie en l'honneur d'un personnage de la famille Giustiniani et un sujet de thèse, représentant la façade d'un palais, avec plusieurs statues, ont été gravés d'après le Sarzane par Gio.-Paolo Bianchi.

Luigi Scaramuccia, dans son livre *Le Finezze de' pennelli italiani* (1674), cite « Domenico Sarzana » comme un des peintres dont il a le plus admiré les ouvrages à Gênes. Le nom de cet artiste est écrit quelquefois Fiaxella (dialecte génois) et encore Fiosella ou Fosella. Un graveur sarzanais, du nom de Giovanni Fosella, a exposé à Paris, au salon de 1865, une *Vierge au baldaquin*; serait-ce un descendant de Domenico?

SINIBALDO SCORZA

NÉ EN 1589. — MORT EN 1631.

Sinibaldo Scorza est le premier peintre de l'école génoise qui se soit adonné spécialement à la peinture du paysage, et il n'a été surpassé en ce genre par aucun des artistes de cette école qui l'ont cultivé après lui. Il naquit à Voltaggio, à quelques lieues de Gênes, le 16 juillet 1589. Après avoir reçu une instruction solide, il apprit les éléments de l'art sous la direction d'un peintre obscur de sa ville natale, et vint ensuite se placer à l'école de Paggi. Ce maître lui ayant donné à étudier des estampes d'Albert Dürer, il les copia à la plume avec une délicatesse et une exactitude extraordinaires. Il se mit ensuite à dessiner et à peindre d'après nature des animaux, des fleurs, des fruits, des paysages. Les amateurs recherchèrent bientôt ses tableaux, que recommandaient le fini précieux de l'exécution, une jolie couleur et une composition agréable. Lanzi assure qu'on aurait de la peine à trouver en Italie un artiste qui ait amalgamé aussi heureusement le goût flamand avec le goût national. Il ajoute : « J'ai vu, chez M. Carlo Cambiaso, un *Passage de bestiaux* qui semblent avoir été peints par Berghem, et les figures d'hommes qui les accompagnent semblent sorties d'un pinceau plus habile encore : les uns et les autres sont l'ouvrage de Sinibaldo. Le même peintre a laissé dans d'autres galeries des sujets empruntés à l'histoire sacrée et aux fables poétiques de l'antiquité, dans lesquels il s'élève à une grande distance au-dessus des Flamands. » Nous avons eu nous-même l'occasion de voir au palais Brignole-Sale plusieurs paysages historiques de Scorza; ils nous ont paru dignes de soutenir la comparaison avec les meilleures productions du Bassan et de Castiglione. Ceux qui représentent le *Sacrifice de Noé après le Déluge* et la *Séparation d'Abraham et de Loth* nous ont particulièrement frappé par la vigueur du coloris et la richesse des détails : il y a dans le premier de ces tableaux des cadavres de noyés et de nom-

breux animaux touchés avec beaucoup de fermeté; le ciel chargé de pluie, où l'arc-en-ciel se dessine, est d'un ton très-juste. L'autre tableau vaut mieux encore; le paysage est peint à pleine pâte avec une énergie qui n'exclut pas la finesse dans les détails; on y remarque un jeune garçon, vêtu de rouge, solidement campé sur un âne. Une autre toile de Scorza, au palais Brignole-Sale, atteste l'habileté de cet artiste à peindre les oiseaux : elle représente des *Pigeons*, dont nous avons admiré la vérité de formes et l'excellente couleur.

Il n'y avait pas moins de onze tableaux de Sinibaldo Scorza dans la galerie du duc d'Orléans, au Palais-Royal. Trois ont été gravés dans le deuxième volume du recueil de cette *Galerie* publié au XVIII[e] siècle : ils représentent des paysages étudiés avec soin sur nature et ayant un caractère de simplicité et de sincérité remarquable; les petites figures de paysans, de chasseurs, de voyageurs, les chevaux, les chiens et les bestiaux qui les animent, sont indiqués d'une façon correcte et spirituelle. On croirait véritablement avoir sous les yeux des compositions de l'école néerlandaise; on y retrouve la naïveté de Paul Bril, jointe à l'esprit du Bamboche et à l'élégance de Berghem. Telle est du moins l'impression que nous ont faite les estampes; à en croire l'auteur des notices de la *Galerie du Palais-Royal*, les peintures mêmes laisseraient à désirer sous le rapport du coloris : « La manière de Sinibaldo Scorza est large et facile, mais peu terminée; les effets de ses tableaux sont assez piquants; les figures sont touchées avec beaucoup d'esprit et de goût; mais l'on désirerait que le coloris fût moins fade généralement... » Cette fadeur, cette monotonie doivent être attribuées ici à l'altération des teintes primitives : les tableaux de Gênes nous ont montré que le pinceau de Scorza est loin de manquer de vigueur. Pour ce qui est des négligences d'exécution reprochées aux tableaux de la galerie d'Orléans, elles nous surprennent d'autant plus que, suivant le témoignage de Lanzi, Scorza déployait dans ses peintures à l'huile un soin égal à celui qu'il apportait dans la miniature, où il excellait.

Sinibaldo eut, de son vivant, de nombreux admirateurs. Un des plus ardents fut le poëte Marino, qui avait trouvé le moyen de se faire une magnifique galerie, sans débourser un denier : il payait les artistes en compliments poétiques, rémunération fort appréciée d'ailleurs par ceux auxquels elle s'adressait [1]. Marino ne se contenta pas de louer Sinibaldo en vers; il le recommanda à des gentilshommes de Turin, qui décidèrent Charles-Emmanuel de Savoie à l'attacher à son service et à lui accorder une pension de 50 ducats par mois. Parmi les ouvrages que Scorza exécuta à Turin, où il vint demeurer en 1619, on cite six feuilles de miniatures dont les sujets étaient empruntés à la *Genèse* : toute la cour en fut émerveillée. Un *Cupidon* qu'il peignit pour le prince Thomas de Savoie, qui habitait Chambéry, lui valut de la part de ce personnage une lettre charmante que Soprani nous a conservée. Le duc lui-même lui témoigna la plus grande bienveillance et consentit à être le parrain d'un de ses enfants. Il paraît, du reste, que le trésorier de la maison ducale acquittait très-irrégulièrement la pension allouée à Scorza. A cette époque, les ducs de Savoie, comme plus tard les rois de Prusse, avaient la fortune plus restreinte que leur ambition : il pouvait être honorable, mais il n'était pas toujours lucratif de travailler pour eux.

En 1625, la guerre ayant éclaté entre la République génoise et le duc de Savoie, Scorza retourna à Gênes. Ses confrères, à qui son talent portait ombrage, l'accusèrent d'être l'espion du duc. Le sénat génois ferma d'abord l'oreille à ces propos malveillants, mais il ne tarda pas à les accueillir, en apprenant que Charles-Emmanuel, au moment de faire le sac de Voltaggio, avait ordonné à ses troupes de n'épargner que les biens et la famille de son ancien peintre.

Exilé à Massa pour deux ans, Scorza trouva dans le prince qui gouvernait cette ville un protecteur intelligent : il fit pour lui plusieurs ouvrages et obtint, par son intervention, la permission d'aller terminer le temps de son exil à Rome, où les commandes ne lui manquèrent pas. De retour à Gênes, il mourut peu de temps après, à l'âge de quarante-deux ans.

[1] Bernardo Castello s'était engagé à reconnaitre par l'envoi d'un de ses ouvrages chaque lettre que lui écrirait le poëte.

Scorza a gravé quelques eaux-fortes qui sont devenues extrêmement rares. Soprani en a décrit une représentant un *Berger qui joue de la musette.*

Gênes. — Palais Brignole-Sale : *Circé et Ulysse*; le *Sacrifice de Noé*; la *Séparation d'Abraham et de Loth*; des *Pigeons*. — Académie Ligurienne : un *Paysage*.

Voltaggio. — Soprani mentionne une *Immaculée-Conception*, « bellissimo quadro », peinte pour l'église des Conventuels.

Turin. — Parolletti (*Turin et ses curiosités*, 1819) signale un *Paysage* de Scorza, dans la collection du comte d'Harache.

Florence. — Musée des Offices : le Portrait de l'artiste.

Ancienne galerie d'Orléans. — Le *Pont* et le *Repos des chasseurs*, gravés par J. B. Racine; le *Marché*, dessiné par Fuessli, gravé à l'eau-forte par D. P. Berteaux et terminé par Racine.

LUCIANO BORZONE

NÉ EN 1590. — MORT AVANT 1657.

Luciano Borzone naquit à Gênes. Un de ses oncles maternels, nommé Filippo Bertolotto, lui donna les premières leçons. Ce Bertolotto, portraitiste de quelque mérite, si l'on en croit Soprani, n'a laissé aucune trace personnelle dans l'histoire de l'art. Cesare Corte, dans l'atelier duquel Luciano fut ensuite admis, sur la recommandation du prince Alberigo de Massa, était également peintre de portraits. Ce fut à ce même genre que Luciano Borzone s'appliqua d'une manière spéciale et qu'il dut ses plus brillants succès. Il lui fut donné de peindre plusieurs des personnages les plus importants et les plus célèbres de la Ligurie et de la Lombardie, entre autres les cardinaux Orazio Spinola, Domenico Rivarola, Girolamo Grimaldi, Benedetto Odescalchi (depuis Innocent XI); le capucin Fra Tommaso da Trebbiano, mort en odeur de sainteté, en 1634; le prince de Massa; le duc Ottavio Piccolomini; Niccolo Grimaldi (à cheval); Federigo Enriquez, gouverneur de Milan; le peintre Gio.-B. Paggi; les poëtes Chiabrera, Mascardi, Manzini, Stigliani, etc. A l'exactitude la plus scrupuleuse, Borzone joignit, surtout dans ses premiers ouvrages, une très-grande délicatesse d'exécution. Il possédait une sûreté de main et une finesse de pinceau extraordinaires, au point de peindre des portraits assez réduits pour être montés en anneaux.

Il s'adonna aussi à la composition des sujets religieux et produisit, en ce genre, une foule de tableaux. « Leur plus grand mérite, dit Lanzi, est d'offrir des têtes qui annoncent un bon peintre de portaits, ou un bon peintre naturaliste, c'est-à-dire un de ceux qui s'attachent plus à la vérité qu'au choix des physionomies. Les plis y sont simples et naturels. » Un voyage que Borzone fit à Milan, en compagnie du patricien Gio.-Carlo Doria, amateur éclairé des arts et protecteur intelligent des artistes, lui fut très-profitable. Il se lia dans cette ville avec le Cerano et Procaccini, peintres distingués, dont les conseils et les exemples l'aidèrent à agrandir sa manière, à donner plus de style à ses figures, plus d'énergie à ses conceptions, plus de grandeur et d'harmonie à ses compositions. Un *Saint Jérôme* qu'il peignit, depuis, pour le cardinal Lenio, inspira une *canzone* au poëte Chiabrera et excita, à Rome, l'admiration du Guide, qui voulut connaître l'auteur et entra en correspondance avec lui. Parmi les tableaux d'église que Luciano exécuta à Gênes, on loue surtout ceux dont il décora une chapelle du S. Spirito et où il représenta les *Actes de saint Jean-Baptiste*. Le dernier ouvrage auquel il mit la main fut une *Nativité*, qui lui avait été commandée par la famille Lomellini pour l'Annunziata; tandis qu'il y travaillait, il tomba de son échafaud et se tua. Ses fils, Giovanni-Battista et Carlo, terminèrent cette peinture en se conformant si exactement à son style, que les plus habiles connaisseurs ne pouvaient distinguer dans cette œuvre ce qui leur appartient de ce qui revient à leur père. Ces deux jeunes gens ne fournirent pas une longue carrière : Gio.-Battista fut enlevé par la peste en 1657; Carlo mourut l'année suivante. Un troisième fils, nommé Francesco-Maria, acquit de la réputation comme peintre de marines et de paysages : nous lui consacrons ci-après une notice spéciale.

Au nombre des élèves de Luciano Borzone, on cite, comme s'étant distingués dans la peinture de portraits, Gio.-Battista Mainero, Gio.-Battista Monti et Silvestro Chiesa; ils périrent tous trois victimes de la terrible peste de 1657. Giovacchino Assereto (1600-1649), qui étudia successivement sous la direction de Luciano et sous

celle de l'Ansaldo et qui passa quelque temps à Rome, exécuta une foule de peintures à l'huile et à fresque. Il n'eut de comparable à sa fécondité que son humeur excentrique.

Luciano a reproduit à l'eau-forte quelques sujets de sa composition, entre autres le *Supplice de Tityus* et la *Délivrance de saint Pierre*, qu'il avait peints pour des gentilhommes lombards. Certains auteurs prétendent qu'il étudia la gravure sous Cornelis Cort, et qu'il travailla à Rome : mais le silence que Soprani et Ratti gardent à cet égard nous autorise à considérer ce renseignement comme inexact.

Gênes — Église Saint-Joseph : *Saint François recevant les stigmates*, le premier tableau de quelque importance que Borzone ait exécuté avant son voyage à Milan. — Église de Saint-Dominique : la *Circoncision*, citée par Lanzi comme un des meilleurs ouvrages de l'auteur. — Église Saint-Sébastien : *Sainte Claire de Montefalcone*. — Église Santa-Maria di Castello : *Saint Vincent Ferrier enfant*. — Église Saint-Bernard (au maître-autel) : *Saint Bernard devant la Vierge*. — Palais Grillo-Cataneo : le *Christ au jardin*.

Savone. — Église Sainte-Thérèse : la *Crèche*.

Luigi Scaramuccia (*Le Finezze de' pennelli italiani*, etc., 1674) cite « Lucian Borsoni » parmi les peintres dont il a admiré les ouvrages à Gênes. Baldinucci, qui nomme ce maître Bolzone, a commis plusieurs erreurs dans la notice qu'il lui a consacrée : il lui donne notamment Valerio Corte pour maître. D'Argenville, l'abbé de Fontenai et d'autres écrivent son nom Bonzoni et le font mourir en 1645. « Cet artiste avait un génie vif et abondant, dit l'abbé de Fontenai; son dessin est précis et son pinceau moëlleux; ses compositions sont d'une grande manière; il sçavoit donner de l'âme à ses figures. »

L'œuvre gravé de L. Borzone est extrêmement rare; on cite les pièces suivantes : diverses images de la *Vierge*; la *Délivrance de saint Pierre*; le *Supplice de Tityus* ou *Prométhée déchiré par le vautour*; le portrait d'un personnage de la famille Giustiniani ; des *Enfants qui jouent*. Le cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale ne possède aucune de ces pièces ; mais on y voit une eau-forte anonyme, qui représente l'*Enfant Jésus recevant les respects du jeune saint Jean*, et qui est accompagnée de notes manuscrites de Mariette, ainsi conçues : « ... Me paraît d'un Flamand ou plutôt de quelque Génois. Il y a eu dans cette école quelques maîtres qui ont gravé et dont je n'ai encore rien vu... Luciano Borzoni a gravé, mais je n'oserais affirmer que ce fût un de ses ouvrages... Au reste, la pièce est joliment traitée et est de main de maître. »

Le portrait de « *Fra Thomaso da Trebiano*, capuccino morto in Genoua li 30 agosto 1634 d'eta di 95 anni in oppinione di grandissima santita, etc. » a été gravé, d'après Borzone, par Michel Lasne. Lucas Kilian a gravé, d'après le même maître, le portrait de Fr. Pisani.

LES CARLONE

GIOVANNI
vers 1591. — 1630.

GIOVANNI-BATTISTA
vers 1594. — 1680.

GIOVANNI-ANDREA
1639. — 1697.

Les Carlone, qui ont fourni à l'école génoise plusieurs générations de sculpteurs, d'architectes et de peintres, étaient originaires de la Lombardie. En 1560, Giovanni Carlone, sculpteur d'ornements (*d'arabeschi e fogliami*), né à Rovio, vint se fixer à Gênes avec ses deux fils, Taddeo et Giuseppe. Taddeo, qui plus tard alla achever son éducation artistique à Rome, cultiva à la fois la peinture, la sculpture et l'architecture, et se distingua surtout dans ces deux derniers arts. Giuseppe, son cadet, l'aida dans ses travaux et exécuta lui-même quelques statues remarquables; il eut deux fils, Bernardo et Tommaso, qui se signalèrent également comme sculpteurs. De Taddeo naquirent aussi deux fils, Giovanni et Giovanni-Battista, qui comptent parmi les plus habiles peintres de fresques qu'ait produits l'école génoise.

Après avoir reçu les leçons de Taddeo, son père, et celles du peintre siennois Pietro Sorri, Giovanni Carlone fit le voyage de Rome et de Florence. Dans cette dernière ville il se forma à l'art difficile de la fresque sous la direction du Passignano, beau-père de Sorri. Revenu à Gênes, il épousa la fille du peintre Bernardo Castello et fut bientôt employé à des travaux considérables. Les riches églises du Gesù (Sant'Ambrogio) et de l'Annunziata del Guastato sont remplies de ses ouvrages. Au Gesù, il peignit, sur la voûte du chœur, l'*Adoration des Mages* et l'*Entrée à Jérusalem*; sur la voûte du transsept, l'*Erection de la croix* et le *Couronnement de la Vierge*; sur la voûte de la grande nef, la *Transfiguration* et le *Jugement dernier*; dans la coupole, enfin, le *Paradis*. Cette dernière fresque, altérée par l'humidité, fut restaurée au dix-huitième siècle par Domenico Parodi; on n'y distingue plus guère aujourd'hui que la Vierge, vêtue d'une robe rose et d'un manteau bleu,

les bras ouverts, debout sur des nuages dorés, au milieu des anges, et semblant planer sur les ruines que le temps a amoncelées dans le bas de la composition. Les autres peintures sont bien conservées; elles frappent par la force de l'exécution, par la vigueur extraordinaire du coloris; leur intensité nous a paru d'ailleurs fort habilement calculée pour soutenir l'éclat des ornements d'or et des marbres de couleur qui se montrent à profusion dans l'église. Les deux grandes compositions peintes au-dessus du chœur, l'*Adoration des Mages* et l'*Entrée à Jérusalem*, attirent particulièrement l'attention par leur belle ordonnance. Le *Couronnement de la Vierge* est peint dans une manière qui nous a rappelé les élégantes fresques du Dominiquin, de Saint-Louis-des-Français : Marie est agenouillée entre son Fils qui la couronne et le Père Éternel ; au-dessus plane la divine colombe ; ce groupe est soutenu par de jolis petits anges, et, tout au tour, des séraphins chantent et jouent de divers instruments. Autant Giovanni a mis de grâce dans cette composition, autant il a déployé de vigueur dans sa fresque du *Jugement dernier :* le Christ, plein de majesté, est assis sur les nuées, entre sa mère et saint Jean, et entouré d'anges dont quelques-uns sonnent de la trompette ; au-dessous, les élus placés à la droite du Christ contrastent par leur tranquillité sereine avec les damnés qui s'agitent convulsivement, du côté opposé.

Sur les voûtes de la nef centrale et des transsepts de l'Annunziata, Giovanni Carlone exécuta, dans le même style, divers sujets du Nouveau Testament (l'*Epiphanie,* l'*Entrée à Jérusalem,* la *Prière au Jardin,* la *Résurrection,* l'*Ascension,* la *Descente du Saint-Esprit,* l'*Assomption de la Vierge,*etc.). Son frère Giovanni-Battista, plus jeune de quatre ou cinq ans et qui, comme lui, avait étudié à Florence à l'école du Passignano, et à Rome, compléta la décoration de l'église[1] en peignant sur les voûtes des nefs latérales, d'un côté des scènes de l'Ancien Testament (le *Frappement du rocher,* les *Israélites traversant le Jourdain* et *Joseph donnant audience à ses frères*), de l'autre côté des épisodes empruntés aux Actes des apôtres (*Saint Paul prêchant, Saint Philippe baptisant, Saint Simon et saint Jude dans la capitale de la Perse*). Lanzi a porté sur l'œuvre colossale accomplie par les deux frères dans cette splendide église de l'Annunziata, un jugement qui mérite d'être reproduit : » Il serait difficile, a-t-il dit, de trouver ailleurs un ouvrage aussi vaste, exécuté avec autant d'ardeur et de soin en même temps; des compositions aussi riches et aussi neuves, des têtes aussi variées et aussi animées; des figures dont les contours aient plus de netteté, et qui soient aussi bien détachées de leurs fonds; des couleurs aussi vives, aussi brillantes, aussi fraîches, après une si longue suite d'années. On y distingue un rouge (peut-être trop fréquemment reproduit) qui est semblable à la pourpre; un bleu qui est celui du saphir ; un vert, que les artistes admirent surtout et qui n'est comparable qu'à celui de l'émeraude. L'éclat dont brillent ces couleurs fait songer aux peintures sur verre, ou à celles que l'on exécute en émail, et je crois n'avoir trouvé chez aucun peintre de l'Italie une méthode de coloris aussi neuve, aussi agréable, aussi séduisante. Des yeux habitués aux teintes de Raphaël, du Corrège, d'Andrea del Sarto, ont trouvé, en leur comparant celles des deux frères, que ces dernières paraissaient voisines de la crudité; mais, en matière de goût, où il existe tant de moyens divers de plaire, qui pourrait prétendre à satisfaire tout le monde également?.... La ressemblance de style fait que ceux qui manquent d'expérience, attribuent à un seul maître les peintures des trois nefs de l'Annunziata ; mais ceux qui s'y entendent mieux reconnaissent les sujets peints par Giovanni-Battista à un goût plus délicat dans les teintes et dans le clair-obscur, ainsi qu'à un dessin plus large et plus grandiose. » Le peintre Luigi Scaramuccia, dans son livre publié à Pavie, en 1674, sous ce titre : *Le finezze de' pennelli italiani,* prétend que Gio.-Battista Carlone exécutait ses peintures à fresque, c'est-à-dire sur un enduit humide, mais qu'il les retouchait ensuite à sec (*pitture fatte in fresco, mà ritoccate in secco*). Ratti confirme ce renseignement et explique que la première couche de peinture (*intonaco di tinta*) appliquée sur l'enduit avait pour but de protéger contre l'effet de la chaux les couleurs avec lesquelles l'artiste traçait définitivement ses figures, si bien que celles-ci avaient autant de relief et d'éclat que si elles eussent été peintes à l'huile. Cette méthode était sans doute commune aux deux frères, car s'il est vrai, comme Lanzi l'a fait observer, que Gio.-Battista eut plus de génie et plus

[1] Les fresques du chœur ont été exécutées par G. Benso. Voir ci-après la notice consacrée à ce peintre.

d'habileté que Giovanni, on remarque néanmoins la plus entière conformité dans la manière de peindre des deux frères.

Giovanni Carlone fut enlevé dans toute la force de l'âge; il mourut en 1630, à Milan, où il avait été appelé pour peindre les voûtes de l'église Sant'Antonio (des Théatins). Cette décoration, dont il avait exécuté la moitié à peine, fut terminée par son frère : les sujets sont relatifs à l'histoire de la *Sainte Croix*. Giovanni-Battista survécut cinquante ans à son aîné, et produisit, dans ce long espace de temps, une multitude d'ouvrages tant à l'huile qu'à fresque. Son tableau le plus estimé est le *Martyre de saint Clément*, qui est placé dans une chapelle de l'Annunziata; nous l'avons vu récemment et nous avons été frappé de l'énergie avec laquelle la scène est rendue. Les mains liées et la tête en bas, le saint est attaché à une roue qu'un bourreau, vêtu de bleu, tourne violemment, tandis qu'un autre homme, en caleçon rouge et ceinture blanche, frappe le martyr avec des verges. Le tyran qui a ordonné le suplice est assis dans une *loggia* d'une riche architecture. Jésus apparaît, du haut du ciel, au saint confesseur, dont le visage renversé respire la sérénité et la foi. Cette composition est flanquée de deux autres toiles représentant des épisodes du martyre de saint Clément, et, sur la voûte de la chapelle, Gio.-Battista a peint à fresque la *Glorification* du saint pontife. La suavité de cette dernière scène forme une opposition heureuse avec le réalisme des sujets retracés dans les tableaux.

Le judicieux Lanzi déclare que, dans les innombrables ouvrages exécutés par Gio.-Battista Carlone, on ne remarque aucune trace de cette négligence qui peut être reprochée à la plupart des fresquistes, et que, soit dans ses peintures à l'huile, soit dans ses fresques, « il sut allier l'éclat du coloris à l'élégance du dessin, la promptitude de l'exécution à la rectitude de l'ordonnance ». Et il ajoute : « Quelques personnes auront peut-être de la peine à ajouter foi à ce que je rapporte de Gio.-Battista, car il paraît incroyable que l'on connaisse aussi peu un peintre qui réunit en lui des qualités si difficiles à concilier. »

Ce vaillant artiste conserva jusqu'à la fin de sa longue carrière toute sa vigueur d'esprit et toute sa fermeté de main, comme on peut en juger d'après les fresques qu'il exécuta vers les derniers temps de sa vie, dans l'église de Saint-Sébastien. Il mourut en 1680, à l'âge de quatre-vingt-six ans environ. Sa femme Niccoletta Scorza lui avait donné vingt-quatre fils, dont deux, Andrea et Niccolo, cultivèrent la peinture.

Andrea ou Giovanni-Andrea naquit en 1639, comme Ratti l'a constaté sur le registre de la paroisse de Sainte-Sabine, et non en 1626, comme l'a prétendu Pascoli. Après avoir reçu de son père les premières leçons, il alla travailler à Rome, à l'école de Carle Maratte, et séjourna ensuite à Naples, à Messine, à Venise. De retour dans sa ville natale, vers 1678, il orna une chapelle de l'Annunziata del Guastato d'une fresque représentant l'*Assomption* et de quatre tableaux à l'huile, la *Présentation de la Vierge au temple*, la *Visitation* et deux *Prophètes*. Il peignit ensuite pour S. Nicolas de Tolentin deux tableaux relatifs au patron de cette église ; ils ont été vantés par Ratti pour leur belle ordonnance, pour la variété des attitudes, pour la vivacité et la justesse des expressions, et pour une certaine grâce que peuvent seuls apprécier ceux qui ont la pleine connaissance des difficultés de l'art (*di cui sol puo decidere, chi la dificilissima arte nostra appieno conosce*).

Après avoir exécuté quelques autres travaux à Gênes, Andrea, dont la réputation commençait à grandir, fut appelé à Pérouse par les Jésuites, qui le chargèrent de la décoration de leur église. Il peignit sur les voûtes du transsept diverses scènes tirées du livre de Josué. L'auteur d'un excellent *Guide* de Pérouse[1], Baldassare Orsini, dit que, pour se dispenser de représenter les personnages de ces compositions, suivant les règles difficiles de la perspective de bas en haut (*di sotto in sù*), « Gianandrea Carloni » imagina de les figurer sur des tapisseries feintes, soutenues par de petits génies. Il ajoute que, bien que traitées d'une manière expéditive, ces peintures font beaucoup d'effet, et offrent quelques parties dessinées et coloriées d'une façon magistrale. Le même écrivain signale comme dénotant un pinceau habile, mais comme ayant été exécutées avec une excessive hâte, les fresques dont Andrea a décoré l'église de Sant'Ercolano et dans lesquelles il a représenté les *Actes* et la *Glorification de saint Paul*. Les peintures de la tribune de l'église des Philippins, relatives à *Esther* et à *Sisarra*, sont traitées avec la même négligence; en revanche, les *Évangélistes* des pendentifs de la coupole

[1] *Guida al forestiere per l'augusta città di Perugia* (1784), p. 190.

sont étudiés avec soin et dessinés avec une certaine vigueur. D'autres ouvrages ont été exécutés par Andrea dans diverses églises et au palais public de Pérouse. A Foligno, où il se rendit ensuite, il peignit à la cathédrale quelques sujets de l'histoire de *Saint Félicien.* Puis il alla à Rome, où il décora une chapelle du Gesù appartenant au cardinal génois Negroni, de fresques relatives à *Saint François-Xavier*, que Lanzi cite parmi ses meilleures productions et qui lui valurent d'être nommé membre de l'académie de Saint-Luc.

A Gênes, où il revint enfin se fixer, Andrea fut accablé de commandes. Parmi les innombrables ouvrages qui appartiennent à cette dernière partie de sa carrière, il nous suffira de citer ici les fresques de la somptueuse chapelle de la famille Senarega, à la cathédrale, représentant les *Actes de saint Sébastien*; celles de deux chapelles de l'église Saint-Cyr, la *Résurrection des Morts* et la *Vision de l'Agneau;* la *Trinité* peinte sur la voûte de l'église des SS. Jacques et Philippe; les *Arts libéraux* et les *Parques filant la vie de l'homme*, plafonds, au palais Brignole-Sale, etc.

Dans cette multitude de peintures, il y a sans doute plusieurs morceaux d'une invention heureuse et d'une facture brillante; mais beaucoup aussi sont faiblement conçus, et, pour me servir d'un terme d'atelier, paraissent avoir été exécutés de *chic.* Andrea Carlone possédait une connaissance approfondie des règles de son art, et était doué d'une facilité tout à fait surprenante; malheureusement, ni la science acquise ni la verve ne sauraient suppléer dans les arts d'imitation à l'observation directe et constante de la nature. Pour avoir trop souvent perdu de vue cet incomparable modèle, Andrea Carlone est tombé dans la convention; si ingénieux, si spirituel qu'il se soit montré parfois, il est resté bien au-dessous de son père et de son oncle; ceux-ci se rattachent encore aux grandes écoles du seizième siècle; il appartient à la décadence.

Son frère cadet, Niccolo, qu'il associa fréquemment à ses travaux, ne s'éleva pas au-dessus de la médiocrité. On mentionne parmi ses productions, un *Saint François en gloire*, peint à fresque sur la voûte d'une chapelle de l'église Saint-Philippe de Néri, et les huit *Docteurs de l'Église*, tableaux à l'huile qui décorent le grand salon du séminaire de Gênes. Il devint aveugle et mourut en 1714, à l'âge de soixante-dix ans.

ŒUVRE DE GIOVANNI.

Soprani dit que Giovanni exécuta quelques peintures à l'huile à l'Annunziata di Portoria, mais il n'en fait pas connaître les sujets, et ni Ratti ni les différents *Guides* que nous avons consultés ne suppléent à son silence. L'œuvre de ce maître se composant presque exclusivement de fresques, on s'explique qu'il soit si mal apprécié hors de son pays. Outre ses grandes décorations de l'Annunziata del Guastato et du Gesù, on cite: les peintures de la chapelle de Notre-Dame du Rosaire, dans l'église de S. Domenico; diverses compositions dans des palais appartenant aux familles Spinola et Pallavicini, à Gênes; des scènes bibliques et mythologiques, dans un *palazzino* situé à Albaro et ayant appartenu à la famille de l'historien Soprani et, depuis, à la famille Defranchi.

ŒUVRE DE GIO.-BATTISTA.

GÊNES. — Outre les fresques des petits nefs et de la voûte de la chapelle de Saint-Clément, Gio.-Battista peignit à l'Annunziata del Guastato, la coupole de la chapelle de Notre-Dame de Lorette. Cette église a de lui encore les tableaux suivants : *Saint Pierre d'Alcantara adorant la croix, Saint Bernardin ressuscitant un mort, Saint Bernardin et saint Bonaventure*, le *Bienheureux Andrea da Spello faisant jaillir l'eau d'un rocher.* L'église de Saint-Cyr est remplie de fresques qui comptent parmi les meilleures de Gio.-Battista : la *Glorification de Saint-Cyr* (voûte du chœur); un *Miracle de saint Cyr* (tribune); la *Vocation* et le *Crucifiement de saint Pierre* et la *Chute de Simon le Magicien* (voûte de la nef principale); *Constantin en adoration devant le labarum* et *Héraclius portant la sainte Croix* (voûtes des grandes chapelles du transept); le *Paradis* (coupole). Ces peintures, que Scaramuccia qualifie à bon droit de *vaghe e belle*, ont été fort lestement dépréciées par Cochin (*Voyage d'Italie*, 1758) : « Les plafonds de Carloni le fils, dit-il, sont passables, mais d'une couleur trop jaune. »

Église du Gesù : les *Evangélistes*, pendentifs de la coupole. — Église de Saint-Sébastien : la *Montée au Calvaire*, le *Sacrifice d'Abraham* et le *Frappement du rocher*, fresques de la voûte du chœur; un sujet de la vie de *Saint Augustin*, voûte du maître-autel. Gio.-Battista était octogénaire lorsqu'il exécuta ces peintures. — Chapelle de l'ancien palais des Doges : fresques représentant *Christophe Colomb découvrant les Indes*, divers sujets de l'histoire religieuse de Gênes, la *Vierge recevant les clefs de la ville* (voûte). — Palais-Royal : *Astrée se présentant à Jupiter*, voûte de la petite galerie. — Hôpital des pauvres : la *Vierge et les Saints protecteurs de Gênes*, fresque de la façade. — Palais Negroni : *Mars et Bellone, Jupiter et Vénus, Jupiter et Junon*, fresques d'une galerie. — Palais Doria : *Moïse sauvé des eaux* (voûte de la grande salle), « mirabilmente espresso », dit Ratti; sujets relatifs à *Salomon* et à *Constantin le Grand*, peints à fresque dans d'autres salons. — Palais Spinola (rue Neuve) : l'*Enlèvement des Sabines* et d'autres *Scènes de l'histoire romaine*, fresques; le *Crucifiement* et *Saint Jacques mettant les Maures en déroute*, tableaux.

ALBARO. — Église de Sainte-Claire : la *Mort de sainte Claire*, fresque de la voûte du maître-autel.

ŒUVRE DE GIO.-ANDREA.

GÊNES. — Église de la Madonna delle Grazie : le *Couronnement de la Vierge*, voûte du chœur; la *Mort de la*

Vierge, Saint Augustin, les *Vertus*, autres fresques. — Église de la Madonna del Carmine : le *Prophète Elisée et la Veuve*, tableau à l'huile. — Oratoire des Morts : la *Résurrection des morts*, les *Œuvres de Miséricorde*, des *Patriarches*, des *Prophètes*, la *Trinité* (coupole), fresques. — Palais Royal : *Prométhée animant sa statue, Tityus rongé par le vautour, Hercule enchaînant Cerbère,* dessus-de-porte de la petite galerie. — Palais Serra : l'*Aurore*, plafond.

Spotorno. — Église paroissiale : *Saint Philippe de Néri.*

Chiavari. — Église Saint-Jean-Baptiste : *Saints*, « tavola squisitissima, » dit Ratti.

Pérouse. — Église Saint-Jérôme : *Saint Pierre d'Alcantara*, tableau. — Église Saint-Antoine : les *Actes du bienheureux Bernardo Tolommei*, tableaux à l'huile. — Église Saint-Dominique : *Saint Luc* (demi-figure). — Église de la Charité : *Saint Jérôme.* — Palais public : la *Fondation de Pérouse*, fresques.

Florence. — Aux Offices : la *Madeleine* (demi-figure).

GIOVANNI-ANDREA DE' FERRARI

NÉ EN 1598. — MORT EN 1669.

Né d'une famille très-considérée à Gênes, Giovanni-Andrea de'Ferrari reçut une éducation distinguée. Après avoir étudié les éléments de l'art sous la direction de Bernardo Castello, il entra à l'école de Strozzi, dont il s'assimila la manière énergique et puissante. Les églises de Gênes et de la Rivière possèdent un grand nombre de ses ouvrages; on cite parmi les plus remarquables : une *Crèche*, à la cathédrale de Gênes, et une *Nativité de la Vierge* dans l'église Saint-Ambroise, à Voltri. Ratti a dit de ce dernier ouvrage que le dessin en est si fin et la couleur si nourrie que les personnages paraissent vivants.

Dans sa vieillesse, Giovanni-Andrea prit l'habit ecclésiastique [1]. Il mourut en 1669. Quelque estimable que soit ce maître, il se recommande moins par ses ouvrages que par ses élèves : il donna des leçons à trois des meilleurs peintres de l'école génoise, Benedetto Castiglione, Valerio Castello et Carbone. Il forma aussi Gio.-Battista Merano (1632-1700), dont il y a un très-bon tableau, le *Massacre des Innocents*, dans l'église du Gesù, à Gênes, et Giovanni-Andrea Podesta, qui a gravé à l'eau-forte une suite de *Bacchanales* d'après le Titien.

Gênes. — Église S. Maria del Carmine : les *Ames du Purgatoire*. — Église Saint-Catherine : le *Martyre de saint Placide*. — Église Saint-Dominique : la *Nativité, Saint Antonin distribuant des aumônes.* — Église San-Francesco di Castelletto : la *Mort du juste* et la *Mort du pécheur*. — Église du Saint-Esprit : le *Martyre de saint André*. — Palais Doria-Tursi : *Tobie guérissant son père aveugle.* — Palais Durazzo : la *Vierge et l'enfant.* — Palais Grillo-Cataneo : la *Véronique* et l'*Incrédulité de saint Thomas*. — Galerie de l'Académie Ligurienne : l'*Ivresse de Noé, Esaü vendant son droit d'aînesse*, l'*Adoration des bergers.*

Polcevera. — Église paroissiale : la *Vierge et des Saints.*

Albizzuola, près Savone : *Saint Pierre, saint Eras e et d'autres Saints.*

GIULIO BENSO

NÉ VERS 1601. — MORT EN 1668.

Giulio Benso naquit dans la plus grande pauvreté à la Pieve del Tecco, petit bourg de la Rivière Ligurienne. Accueilli par Gio.-Carlo Doria, protecteur intelligent et zélé des artistes, il étudia à l'académie (*Accademia del' nudo*) que ce seigneur avait instituée dans son propre palais; il reçut aussi des leçons de Paggi et acquit une habileté peu commune pour peindre l'architecture et pour triompher des difficultés de la perspective verticale, du *sottinsù*, comme disent les Italiens.

C'est dans le chœur de l'église de l'Annunziata del Guastato qu'il exécuta son œuvre la plus considérable : il y peignit à fresque, sur la voûte, l'*Assomption de la Vierge*, et, sur les murailles, *Saint Joachim embrassant sainte Anne*, la *Présentation de l'Enfant Jésus dans le temple*, la *Dispute parmi les docteurs*; au-dessus de la corniche, il figura une colonnade, avec des balustrades et des loges. Malgré les dégradations qu'elles ont subies, ces peintures excitent encore aujourd'hui l'admiration par leur magnifique ordonnance; l'œil est étonné de la hardiesse des raccourcis, de la richesse des ornements; on pourrait souhaiter un style plus

[1] Il ne doit pas être confondu avec l'abbé Lorenzo de' Ferrari (1680-1744), fils du peintre Gregorio de' Ferrari et de Margherita Piola, qui fut un des peintres les plus distingués et les plus féconds de l'école génoise, au XVIIIe siècle. Gregorio de' Ferrari, né à Port-Maurice (1644-1726), a été cité parmi les disciples du Sarzane. Orazio de' Ferrari, de Voltri (1606-1657), que nous avons signalé parmi les élèves de l'Ansaldo, n'appartient pas à la même famille que les précédents.

discret, plus sévère, et, pour tout dire, plus religieux; mais il faut s'incliner devant la science avec laquelle sont *machinées* ces vastes compositions; il faut applaudir à l'art consommé avec lequel sont accusés les groupes abondants et les pompeuses architectures qui se déploient sur ces murailles.

D'autres fresques ont été exécutées par Benso dans divers édifices de Gênes et du littoral. A Cannes même, suivant ce que nous apprend Soprani, il orna de perspectives ingénieuses et de scènes historiques la grande salle du palais qui appartenait au seigneur de cette ville.

Ses tableaux à l'huile sont assez rares. Lanzi a cité, comme lui faisant particulièrement honneur et comme se ressentant beaucoup de l'école bolonaise, un *Saint Dominique* qu'on voyait autrefois dans l'église de ce saint, à Gênes.

Soprani a publié une lettre adressée de Vienne à Benso, en 1644, pour presser l'exécution d'une peinture de l'*Assomption*, destinée au maître-autel d'une église récemment bâtie dans cette capitale. A en croire l'auteur de cette lettre, ce tableau était attendu avec une extrême impatience, non seulement par le seigneur abbé de Scoti qui en avait fait la commande, mais par l'empereur lui-même et par toute la cour.

Benso ne se contenta pas de peindre des monuments dans ses tableaux, il en construisit sur le terrain. A la Pieve del Tecco, son pays natal, l'église des Augustines fut élevée sur ses plans et sous sa direction. Il s'occupa aussi de gravure à l'eau-forte; on lui attribue une pièce marquée des initiales G. B. et représentant *Adam et Ève chassés du Paradis terrestre*. Un de ses élèves, Girolamo Imperiali, d'une noble et illustre famille génoise, fit preuve de talent comme aquafortiste; il avait contracté le goût des arts à Parme, en faisant ses études classiques, et il grava dans cette ville, en 1622, une figure d'*Ange gardien;* on connaît plusieurs autres pièces de sa composition et une planche qu'il a gravée d'après Raphaël : la *Vierge et l'Enfant Jésus à qui saint Jean présente une fleur*. Un autre élève de Benso, Raffaele Soprani (1612-1672), issu lui aussi d'une famille patricienne, a jeté plus d'éclat sur l'école génoise par ses écrits que par ses peintures : ses *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, qui furent imprimées pour la première fois en 1674, deux ans après sa mort, sont rédigées avec simplicité et honnêteté, et avec une véritable intelligence de l'art; elles ont été rééditées, avec annotations, et continuées par le chevalier Carlo-Giuseppe Ratti (Gênes, 2 volumes in-4°, 1769).

GÊNES. — La *Présentation au temple* et la *Dispute parmi les docteurs*, de l'Annunziata, ont été repeintes par Gio.-Bat. Carlone. — Église Saint-Augustin : *Sainte Claire de Montefalcone communiée par Jésus-Christ*, «bellissima tavola», dit Soprani. — Église Saint-Barthélemy des Arméniens : *Saint Thaddée baptisant Abgare, peintre du roi d'Edesse*, œuvre de la vieillesse de Benso. — Église Sainte-Catherine (des Bénédictins) : l'*Assomption*, voûte d'une chapelle.

SESTRI DI PONENTE. — Église paroissiale : l'*Assomption*, peinture de la voûte, « opera molto insigne per la ben ordinata distribuzione e pel benintenso sottinsù » (Ratti).

SPOTORNO, près Noli. — Le *Mariage de la Vierge*.

LA PIEVE DEL TECCO. — Église des Augustines : *Annonciation* (tableau du maître-autel). — Église Saint-Antoine : *Tentation de saint Antoine, Saint Crépin et saint Crépinien devant la Vierge*.

SAVONE. — Église des Capucins : *Saint Nicolas et saint Erasme*.

GARLENDA. — Église paroissiale : la *Vierge et les âmes du Purgatoire*.

Camillo Cungio a gravé, d'après Giulio Benso, la *Lutte de Jacob avec l'ange*.

GIOVANNI-MARIA BOTTALLA

NÉ EN 1613. — MORT EN 1644.

Bottalla naquit à Savone, à quelques lieues de Gênes; mais c'est à Rome qu'il s'est formé. Il y vint fort jeune et fut pris en affection par le cardinal Giulio Sacchetti. Ce prélat le fit entrer dans l'atelier du Cortone et, charmé de son habileté à copier les chefs-d'œuvre de Raphaël, lui donna le surnom de Raffaellino sous lequel on le désigna depuis dans l'école romaine. En réalité, Bottalla imita bien moins Raphaël que le Cortone, son maître; il s'appropria le style de celui-ci, au point de tromper les connaisseurs. On a fait remarquer toutefois [1] qu'il était plus vrai dans son dessin, plus opaque dans l'exécution et moins vif dans la couleur.

[1] Th. Lejeune, *Guide de l'Amateur des tableaux*, II. p. 161.

Parmi les tableaux qu'il peignit à Rome, on signale, comme une œuvre de grand mérite, une *Réconciliation d'Esaü et de Jacob*, qui fut acquise au XVIII[e] siècle par le pape Benoît XIV, et placée dans la galerie du Capitole, avec d'autres ouvrages provenant de la collection des Sacchetti.

Dans l'atelier du Cortone, Bottalla se lia étroitement avec Francesco Romanelli, qui lui aussi fut, à ses débuts, un habile imitateur de son maître. Si nous en croyons Baldinucci, le Cortone les employa tous deux à ses grandes peintures du palais Barberini et les autorisa même à y travailler pendant un voyage qu'il fit en Lombardie; mais, ayant appris à son retour que ces deux jeunes gens, enorgueillis de leur talent, n'avaient pas craint d'intriguer pour le supplanter, il les congédia impitoyablement[1].

Ce fut sans doute à la suite de cette aventure peu honorable que Bottalla se décida à quitter Rome pour aller à Naples, où il travailla quelque temps. Puis il revint se fixer à Gênes. Un gentilhomme de cette ville, le signor Agostino Airolo, l'ayant chargé de décorer un salon de son palais[2], il peignit, sur la voûte, des *Sirènes*, des *Satyres*, des *Enfants soutenant des guirlandes de fruits*, et sur les murs des *Divinités* et des *Termes*, toutes figures d'une invention originale, d'un dessin élégant et d'un coloris harmonieux. Cette décoration, exécutée dans le goût des peintures des Carraches de la galerie Farnèse, fit l'admiration des connaisseurs; mais les autres peintres établis à Gênes affectèrent d'en parler dédaigneusement, comme de l'œuvre d'un artiste qui cherche encore sa voie. Ces méchants propos causèrent à Bottalla un violent chagrin; il tomba malade et fut obligé d'interrompre ses travaux du palais Airolo; les médecins lui conseillèrent d'aller à Milan pour changer d'air, et sans doute aussi pour se distraire de sa tristesse; il y mourut, en 1644, dans sa trente et unième année.

GIOVANNI-BERNARDO CARBONE

NÉ EN 1614. — MORT EN 1683.

Van Dyck qui a laissé à Gênes de si admirables peintures, ne put moins faire que d'y exercer une grande influence. De tous les peintres génois qui s'éprirent de son style, celui qui réussit le mieux à se l'approprier fut Bernardo Carbone. Il y a de cet artiste, au musée de Turin, un portrait qui dénote une grande fermeté de dessin unie à une chaleur de coloris peu commune; ce portrait est celui d'un gentilhomme revêtu d'une cuirasse par-dessus laquelle s'étale un col de guipure, d'un haut-de-chausses rouge et de bottes à revers en peau de chamois; la main droite est appuyée sur la hanche, la gauche sur la poignée de l'épée. Le visage est bien éclairé et vivant. Après avoir vu ce portrait, nous croyons volontiers Ratti lorsqu'il dit que Carbone imita Van Dyck au point de tromper les plus fins connaisseurs.

Giovanni-Bernardo Carbone avait eu pour premier maître Gio.-Andrea de'Ferrari, et il s'était d'abord exercé à la peinture d'histoire. L'église paroissiale d'Albaro, sa ville natale, a de lui un *Saint Jean-Baptiste* et un *Saint Roch*. Il fit plus tard un voyage à Venise et s'y perfectionna dans l'art de la composition. On regarde comme son meilleur ouvrage un *Saint Louis adorant la croix*, qu'il peignit pour l'Annunziata del Guastato : l'imitation du style de Van Dyck n'y est pas moins évidente que dans ses portraits. Nous avons cru retrouver, au contraire, quelque chose de la manière vénitienne dans un tableau du palais Pallavicini représentant *la Vierge, l'enfant Jésus, saint Jérôme, saint Dominique et un donateur;* le surplis, dont ce dernier personnage est revêtu, a une vigueur de ton digne du Titien; le saint Jérôme, qui est nu, a des chairs un peu trop bronzées; le bambino est enveloppé d'une lumière éclatante.

GÊNES. — Église de l'Annunziata : *Saint Louis adorant la croix.* — Palais Pallavicini : le tableau décrit dans la notice. — Palais Brignole-Sale : le portrait d'une dame habillée de blanc avec des rubans rouges.

[1] Baldinucci n'a pas parlé de cette aventure dans la notice qu'il a consacrée à Bottalla; il l'a racontée dans la vie de Romanelli en désignant le compagnon de celui-ci sous le nom de Raffaellino Bortelli, mais il n'est pas douteux que cette désignation ne s'applique à l'artiste génois.

[2] Ce palais a appartenu depuis à la famille Negrone.

Turin (Musée de). — Le portrait de Maria Colonna, femme de Paolo Spinola, et le portrait de gentilhomme dont il est parlé ci-dessus. Ce dernier ouvrage est-il le portrait d'Agostino Durazzo, ambassadeur de la République génoise, près la Sublime-Porte, qui se voyait, il y a une trentaine d'années, au Palais-Royal de Gênes? Plusieurs des tableaux qui ornaient ce palais, ont été, il y a quelques années, transférés au musée de Turin. — Ratti cite parmi les meilleurs portraits qu'ait peints Carbone, celui d'Alessandro Spinola.

ANTONIO TRAVI dit LE SOURD DE SESTRI

NÉ VERS 1614. — MORT EN 1668.

Né à Sestri di Ponente, dans la plus complète indigence, et atteint de surdité, Antonio Travi entra comme broyeur de couleurs au service de Bernardo Strozzi. Il se passionna pour la peinture en voyant travailler son maître et se mit à dessiner et à peindre lui-même en secret. Strozzi, ayant découvert ses heureuses dispositions, lui donna des leçons. Le premier ouvrage de Travi fut un *Mariage de sainte Catherine* qu'il exécuta pour sa ville natale.

Dans l'atelier de Strozzi, le Sourd de Sestri fit la connaissance d'un peintre de Cologne, Gottfried Waals [1], élève d'Agostino Tassi, d'après les conseils et à l'imitation duquel il se mit à peindre des paysages, genre dans lequel il acquit bientôt de la réputation. Au dire de Soprani, il réussit surtout dans les petites figures et dans les vues architecturales dont il ornait ses compositions; il avait une touche spirituelle, légère et rapide, mais il ne sut pas se défendre assez de sa facilité et négligea trop souvent de consulter la nature. Ses ouvrages, assez répandus dans les galeries de Gênes, sont très-rares hors de cette ville.

Mariette dit avoir vu une gravure à l'eau-forte qui paraît être de la main de cet artiste : elle est signée du monogramme A T et représente un paysage dans lequel on voit un bâtiment ruiné et, sur le devant, un fragment de bas-relief dont le sujet est un Satyre poursuivant une Nymphe; une femme à cheval précède un troupeau de moutons que suit un berger à pied. Cette pièce est exécutée dans le goût de Castiglione; mais elle trahit une certaine inexpérience, car elle est mal mordue.

Gênes. — Palais Royal : la *Fable de Latone.* — Galerie de l'Académie Ligustique : *Paysages.*

Pegli. — Eglise Saint-Martin : *Sainte Rosalie,* tableau peint dans le style de Strozzi.

LES PIOLA

PELLEGRO

1617 — 1640.

DOMENICO

1628 — 1703.

PAOLO-GIROLAMO

1666 — 1724.

Le premier des Piola qui s'adonna à la peinture fut Pier-Francesco (1565-1600). Il avait commencé par être notaire, mais, entraîné par l'amour de l'art et guidé par la célèbre Sofonisba Angusciola, de Crémone, qui avait épousé un membre de la noble famille génoise des Lomellini, il se mit à faire des tableaux. Il ne paraît pas toutefois avoir réussi à dégager sa personnalité; le seul ouvrage que l'on cite de lui, un *Mariage de sainte Catherine,* qui décore l'église des Olivétains, à Pegli, est une imitation flagrante de L. Cambiaso.

Un autre Piola, Giovanni-Gregorio (1584-1625), ne se fit peintre, lui aussi, qu'après avoir essayé d'une autre profession, de celle de marchand de soie. On dit qu'il s'appliqua avec quelque succès à la miniature; mais nous ne savons ce que sont devenus ses ouvrages. Il travailla à Rome, en Espagne et à Marseille. Il mourut dans cette dernière ville.

On ignore quel fut au juste le degré de parenté qui unit aux précédents artistes Pellegro ou Pellegrino Piola, né à Gênes en 1617. Son père Paolo-Battista n'était pas peintre, mais il adorait la peinture; frappé des dispositions précoces de son fils, il le plaça à l'âge de douze ans sous la direction de Domenico Cappellino.

[1] Gottfried Waals ou Waels, venu fort jeune en Italie, où il est connu sous le nom de Gofredo, ne doit pas être confondu avec Cornelis Waels, d'Anvers, qui peignit avec talent des bambochades et des scènes militaires, et qui acquit une grande réputation à Gênes, où il passa une partie de sa vie et où il mourut en 1665.

A dix-sept ans, à l'âge où la plupart commencent à apprendre, Pellegro obtenait déjà des commandes et s'en acquittait avec assez de talent pour exciter l'envie. Jaloux de voir cet enfant se poser ainsi en maître, des peintres péniblement arrivés cherchèrent à le discréditer en l'accusant de piller les estampes, de pasticher les anciens et particulièrement le Parmésan. Il est bien vrai que Pellegro s'était proposé ce dernier maître pour modèle et qu'il imita aussi Cambiaso; mais il faisait ces imitations fort librement et ne les étendit jamais jusqu'à s'approprier les idées d'autrui [1]. Bien loin de blâmer ce jeune artiste pour le zèle avec lequel il étudiait les maîtres, il eût fallu l'en louer. Il ne se laissa pas décourager d'ailleurs par les critiques, « s'en remettant pleinement, suivant ses propres paroles, au jugement des hommes impartiaux. »

Le palais Brignole-Sale possède une des œuvres les plus séduisantes de Pellegro. On pourrait l'intituler la *Sainte Famille au papillon.* La Vierge, vêtue d'une robe rouge, appuie la main droite, qui est fort belle, sur une draperie verte dont son genou est recouvert et soutient avec l'autre main l'Enfant-Jésus, à qui le petit saint Jean, poussé par sainte Elisabeth, présente un papillon. Le divin bambino recule de surprise à la vue de l'insecte diapré. Les deux mères sourient de cette frayeur enfantine. Dans la pénombre apparaît la figure sérieuse de saint Joseph. — Ratti raconte que le signor Paolo Spinola, pour qui cette peinture fut exécutée, la montra un jour à Marc'Antonio Franceschini, de Bologne, et lui demanda de qui il pensait qu'elle pouvait être l'ouvrage. Franceschini, après l'avoir examinée attentivement, l'attribua à Andrea del Sarto. J'avoue humblement n'avoir pas reconnu une grande analogie entre ce tableau et les ouvrages du maître de Florence, si ce n'est peut-être pour ce qui est de l'expression gracieuse et bien enfantine des deux *bambini;* quant à l'exécution, quant au coloris surtout qui ne manque ni de richesse ni d'harmonie, ils se ressentent beaucoup, à mon avis, de la manière adoptée par Van Dyck, à l'époque où il travaillait à Gênes.

A peine parvenu à l'âge d'homme, Pellegro s'était déjà fait connaître hors de Gênes et même hors d'Italie. Une *Mort de Lucrèce,* où il avait déployé une remarquable vigueur d'expressions, fut emportée à Paris, dit Ratti, par un gentilhomme français qu'elle avait enthousiasmé. Un tableau de *Jacob et Laban* lui attira de Milan les offres les plus brillantes : on ne lui proposa pas seulement de l'y occuper à des travaux importants, on voulut l'y marier avec une riche héritière. Il préféra rester fidèle à sa ville natale et y prendre femme... Les commandes d'ailleurs ne lui manquaient pas à Gênes. La corporation des orfévres le chargea de peindre, sur un bâtiment placé à l'entrée de la principale rue du quartier où elle avait ses magasins, une fresque représentant la *Madone, l'Enfant-Jésus, saint Jean et saint Éloi.* Cette peinture, mise à découvert le 25 novembre 1640, excita une grande admiration, mais stimula en même temps la jalousie des rivaux du jeune auteur. Dans la nuit qui suivit l'inauguration, vers deux heures du matin, des camarades vinrent sous ses fenêtres l'inviter à une partie de plaisir. Il eut la faiblesse de se joindre à eux, malgré les supplications de sa femme et de ses vieux parents... Arrivés à la grande place de Sarzane, située à l'extrémité de la ville, les compagnons de Pellegro se prennent de querelle et tirent leurs couteaux. Etranger à cette rixe, l'artiste s'esquive en courant, mais il est bientôt atteint par un de ses soi-disant camarades qui le frappe mortellement et qui l'abandonne, en lui disant ces mots perfides : « Mon Pellegro, pardonne-moi ; je ne t'avais pas reconnu. *Pellegro mio, perdonami ch'io non t'aveva conosciuto.* » Transporté à son domicile, l'infortuné jeune homme mourut au bout de quelques heures.

Cette fin tragique excita dans la ville une grande émotion. L'opinion générale fut que l'assassin était, sinon un des artistes qui portaient envie à Pellegro, du moins un bravo payé par eux.

Soprani rapporte que, lorsque la fresque de la rue des Orfévres eut été découverte, il complimenta l'auteur pour la manière tout à fait originale (*nuova e rarissima*) qu'il avait déployée dans cet ouvrage, et l'engagea vivement à s'y conformer à l'avenir.

— Jusqu'à présent, répondit en souriant Pellegro, je n'ai pas réussi à traduire le beau tel que l'entrevoit mon imagination; mais j'espère bien y parvenir, si Dieu me prête vie.

[1] Ayant été chargé par un citoyen de Gênes de faire une copie de la *Cène,* de Cambiaso, qui ornait le réfectoire des moines de S. Bartolommeo, il s'en acquittta d'une façon si remarquable et en même temps si libre que Soprani n'a pas craint de dire qu'il ajouta aux beautés de son modèle.

Les quelques tableaux que nous a laissés Pellegro Piola permettent en effet de croire qu'il avait en lui l'étoffe d'un grand artiste. Si le temps lui fit défaut pour dégager complétement sa personnalité, il sut du moins montrer un discernement peu commun dans le choix de ses modèles. Lanzi a dit : « On ne saurait définir avec précision le style de ce jeune homme, parce qu'il étudiait encore et cherchait à se former d'après les meilleurs maîtres. En général, il donna volontiers son attention à ceux qui brillaient par la grâce. Dans les différentes routes qu'il tenta, il déploya un soin et un goût dont le charme est répandu sur toutes les productions de son pinceau. Quelle que fût d'ailleurs celle de ces routes dans laquelle il s'engageait, il y marchait avec l'assurance d'un peintre qui aurait vieilli en la parcourant et en y recueillant toutes les leçons de l'expérience. »

Domenico Piola avait seize ans quand fut assassiné son frère aîné Pellegro, de qui il avait reçu les premières leçons de peinture. Il étudia ensuite sous la direction de D. Cappellino et se perfectionna en copiant les fresques exécutées par Pierino del Vaga au palais Doria et les ouvrages de Castiglione. Il réussit à imiter ce dernier d'une façon très-habile, non-seulement en peignant des tableaux tels que l'*Adoration des bergers* que l'on conserve au palais Cambiaso, mais en gravant à l'eau-forte des *Crèches,* des *Madones* et quelques autres morceaux d'ailleurs peu nombreux. Il collabora aussi pour les figures avec son parent Stefano Camoggi, habile peintre d'arabesques, de fleurs, de décors. Puis il fut associé aux grands travaux de Valerio Castello et exécuta, sous la direction de ce maître distingué, diverses peintures murales dans les églises de Santa-Maria in Passione et de Santa-Marta. Après la mort de Valerio (1659), il fut chargé personnellement de commandes importantes, notamment de la décoration de la chapelle des signori Marini, à S. Domenico : il y peignit à fresque des *Anges pleurant la mort du Sauveur*, les *Vertus* et les *Evangélistes.* Il exécuta aussi, à peu près dans le même temps, pour l'oratoire de Saint-Jacques le Majeur (San Giacomo della Marina), un tableau du *Martyre* de cet apôtre, qui, comme ses précédents ouvrages, rappelle tout à fait le style de V. Castello. Il adopta enfin, pour ne plus la quitter, une manière facile, abondante et pompeuse, qui se rapproche singulièrement de celle du Cortone.

Il ne saurait entrer dans notre plan d'apprécier les innombables peintures à fresque et à l'huile dont Domenico Piola a enrichi les édifices de Gênes. L'église de Saint-Luc a sa coupole et plusieurs de ses chapelles latérales décorées par le pinceau de ce maître expéditif. C'est de lui également que sont les fresques des chapelles de l'Immaculée Conception, de Saint-Jean-Baptiste, de Saint-Louis, de Saint-Diègue, à l'Annunziata del Guastato. Au nombre de ses meilleures peintures décoratives dans les palais, je citerai les plafonds des salons de l'*Automne* et de l'*Hiver,* au palais Brignole-Sale. Le salon principal, la *sala* de ce même palais, nous offre un des tableaux les plus vastes et les plus brillants de Domenico, le *Char du Soleil entouré par l'Aurore, la Nuit, les Saisons et les Zéphyrs.* L'Apollon qui est debout sur son char et qui tient les rênes est un peu fade d'expression ; mais ses chairs roses et lumineuses sont finement nuancées. Très-délicat aussi et très-distingué est le coloris des deux femmes qui personnifient la Nuit et l'Aurore : la première, placée de l'autre coté des chevaux et mettant la main devant ses yeux pour se garantir des rayons du soleil ; la seconde, couronnée de fleurs, enguirlandée par quatre charmants petits culs-nus et précédant le char. Les Zéphyrs, qui voltigent dans le haut du tableau, ont les formes et les expressions les plus riantes. Domenico Piola excellait à peindre les Génies, les Anges, les enfants de toute sorte ; il en introduisit dans la plupart de ses compositions religieuses ou profanes, et il en forma même, dans plusieurs palais, des frises d'une élégance parfaite. Lanzi prétend qu'il s'était perfectionné en ce genre par l'imitation du Fiammingo (François Duquesnoy) ; Ratti croit, avec plus de raison, ce semble, qu'il s'était modelé sur les délicieux *putti,* dont Pierino del Vaga avait peuplé le palais du prince Doria. Il convient d'ajouter qu'il fut bien loin d'atteindre à la pureté de style de ce dernier maître, et que dans sa grâce il y eut toujours un peu de maniérisme.

Dans le grand tableau du palais Brignole, Domenico a employé des tons clairs, légers, et brillants qu'il semble avoir dérobés à la palette de Rubens ; dans une toile de Sainte-Marie de Carignan, que Lanzi considère comme son chef-d'œuvre, il s'est inspiré des coloristes les plus énergiques de l'école bolonaise. Cette toile

représente *Saint Pierre guérissant le paralytique*. L'apôtre, vêtu d'une robe bleue et d'un manteau jaune, se penche vers le paralytique, dont il prend le bras et à qui il montre de la main gauche le ciel où apparaissent trois petits anges, d'un dessin élégant et pur. Autour de ce groupe se tiennent diverses figures, parmi lesquelles on distingue une femme debout portant un enfant dans ses bras. Derrière le paralytique, qui est presque nu et dont le torse se modèle vigoureusement dans la lumière, un autre malade est agenouillé, et un troisième est vu de dos au premier plan, dans une chaude pénombre. Au fond se dessine le portique du temple. Ce tableau rappelle par certaines parties le style du Dominiquin et par d'autres celui du Guerchin; il soutient très-bien la comparaison avec une peinture de ce dernier maître, qui est placée tout auprès et qui représente *Saint François recevant les stigmates*.

Domenico était occupé à orner de fresques le chœur de l'église Saint-Léonard, lorsque le bombardement de Gênes par l'armée de Louis XIV vint interrompre ce travail (1684). L'artiste trouva un refuge, avec toute sa famille, au palais Balbi, situé sur les hauteurs du Zerbino. Mais, le péril passé, il put constater que la maison et la riche collection de dessins et d'estampes qu'il avait formée avaient été détruites par les bombes du roi très-chrétien. Soit chagrin, soit désir de refaire sa fortune, il entreprit un voyage dans la haute Italie; il séjourna à Milan, à Bologne, à Plaisance, à Asti, et fut employé dans ces deux dernières villes à d'importants travaux décoratifs. Revenu à Gênes, il y prolongea sa carrière jusqu'à l'âge de soixante-quatorze ans. Ce fut à l'église où il était venu faire ses pâques, le jeudi saint de l'année 1703, que la mort vint le chercher; il fut frappé d'une attaque d'apoplexie et succomba trois jours après.

S'il suffisait d'avoir la foi pour faire un grand peintre de sujets religieux, D. Piola aurait pu parvenir en ce genre au premier rang; il commençait invariablement sa journée en assistant à la messe. Ses œuvres cependant ne rappellent en rien l'idéal chrétien des Angelico et des Pérugin; le style en est pompeux, brillant, gracieux, aimable et empreint d'une sorte de sensualité mystique; il s'adresse aux yeux, aux sens, bien plus qu'à l'âme; il réalise un certain idéal qu'on peut appeler l'idéal jésuite, car nulle part il n'apparaît mieux que dans la décoration des églises de la fameuse compagnie.

Domenico eut trois fils, qui cultivèrent la peinture. Antonio-Maria l'aîné (1654-1715) a exécuté quelques tableaux d'église qui sont d'une médiocre valeur; mais, si nous en croyons Ratti, il fit des copies excellentes, surtout d'après Van Dyck. Giovanni-Battista, le plus jeune, se borna, paraît-il, à servir d'aide à son père et à ses frères. Paolo ou Paol' Girolamo soutint l'honneur de la famille. Il avait à peine vingt ans, lorsqu'il peignit les *Evangélistes* sur les pendentifs de la coupole de S. Pietro de' Banchi, et les *Ruines du temple de Diane*, dans une galerie du palais Brignole-Sale. A vingt-trois ans, il alla à Rome : Carle Maratte, qu'il y prit pour maître, l'exerça à dessiner d'après l'antique et à copier les célèbres fresques d'Annibal Carrache au palais Farnèse, mais il devint lui-même le principal modèle dont s'inspira le jeune artiste.

Rappelé à Gênes par son père en 1694, Paol' Girolamo exécuta dans cette ville un grand nombre de peintures à l'huile et à fresques, dont Ratti et Lanzi font beaucoup de cas. « Il s'appliqua toujours, dit Lanzi, à être plus sévère dans le choix de ses formes, plus grandiose, plus moelleux et plus vrai que son père ne l'avait été. Il suivit évidemment les traces de Maratte, dans la méthode de faire précéder l'exécution de tous ses ouvrages par une étude réfléchie, et de les terminer sans précipitation, et, comme il était versé dans les lettres, il composa avec succès des tableaux sur des sujets fabuleux et historiques. » Nous ne saurions souscrire sans réserves à ce panégyrique, après avoir vu les œuvres de Paol' Girolamo, telles que son *Ascension*, à la cathédrale, la première peinture qu'il exécuta après son retour de Rome. Le Christ jeune, blond, fade, s'élève dans les airs en montrant le ciel à la Madeleine agenouillée, qui est blonde aussi, avec les lèvres roses et les épaules nues, et qui sourit tendrement. Près de celle-ci, dont le buste est assez finement éclairé, saint Jean, également à genoux, joint les mains et tend les bras vers le Christ avec la même ferveur passionnée. La Vierge, debout, les mains écartées, a plus de gravité et non moins de foi. Quatre disciples complètent la composition : l'un d'eux à gauche, au premier plan, est à demi vêtu d'une draperie rouge et porte un livre sous le bras; il nous regarde et nous fait voir le ciel. Ce tableau est peint dans la manière prétentieuse, molle et insipide des Bolonais de la décadence; il nous est impossible d'y reconnaître ce goût parfait (*ottimo gusto*) que Ratti

y a aperçu. Nous ne saurions davantage nous extasier devant le tableau de Sainte-Marie de Carignan, *Saint Dominique, saint Ignace et sainte Catherine adorant la Vierge et l'Enfant Jésus*, que l'on cite comme le chef-d'œuvre du maître; la composition nous en a paru bizarre, l'exécution lourde. Quelques petits anges cependant nous ont plu par leur grâce et leur gentillesse.

Paol' Girolamo n'eut guère eu de succès comme peintre au beau temps du cardinal Bibbiena : il aurait craint de se damner en peignant des nudités. Ayant été chargé de peindre le *Parnasse*, sur un plafond du palais Durazzo (rue Balbi), il eut l'étrange idée de vêtir les Muses de pied en cap. Et, comme le signor Giacomo-Filippo Durazzo lui faisait observer qu'elles ressemblaient ainsi bien plus à des religieuses cloîtrées qu'à des déesses, il consentit à les déshabiller jusqu'où la pudeur le permettait (*scoprille quanto gliene permise la verecondia*)... Ce peintre si scrupuleux peignit du reste, pour l'église des Dominicaines, une fresque représentant *Saint Dominique en extase devant la Vierge occupée à faire couler quelques gouttes de son lait virginal*, et il exprima cette scène mystique d'une façon si tendre que de saintes âmes s'en effarouchèrent et firent couvrir le sein de Marie. A Tartufe, Tartufe et demi.

ŒUVRE DE PELLEGRO

Les ouvrages de Pellegro sont extrêmement rares. Outre ceux que nous avons cités, Gênes possède : au palais Brignole-Sale, une *Sainte Ursule*, à mi-corps, ayant la poitrine percée d'une flèche et tenant une palme de la main droite; — à l'Académie Ligustique, la *Madone du Rosaire*.

Musée des Offices. *La Vierge, l'Enfant Jésus et le petit saint Jean* (demi-fig.), peinture sur bois. La Madone baisse les yeux, les deux enfants regardent le spectateur; l'Enfant Jésus tient un chardonneret de la main droite et appuie la main gauche sur l'épaule de saint Jean; ces deux *bambini* ont des têtes bien enfantines. La peinture m'a semblé un peu sèche et froide. Ce tableau a été gravé dans la *Galleria di Firenze*.

Musée de Turin. — *Bacchante*. Une femme couronnée de pampres, vêtue d'une draperie rayée qui se noue sous sa gorge puissante et qui laisse à découvert ses épaules charnues, se penche, en souriant et d'un air légèrement avinée, vers un jeune garçon gras et nu, assis à ses côtés; elle lui appuie la main droite sur l'épaule, et tient de l'autre main un flageolet. L'enfant, ayant à la main un papier de musique, se retourne vers la bacchante. Un réalisme joyeux éclate dans cette peinture, qui nous paraît tenir à la fois de Castiglione et de Strozzi. Elle a été gravée par P. Girardet dans le troisième volume de la *Galleria di Torino*. Elle se voyait autrefois au Palais-Royal, à Gênes.

ŒUVRE DE DOMENICO

Domenico Piola est un des peintres les plus féconds de l'école génoise. Ratti a donné une longue liste de ses ouvrages; il nous suffira de mentionner les plus remarquables parmi ceux qui subsistent dans les églises de Gênes restées ouvertes au culte et dans les palais.

Gênes. — Saint Ambroise : le *Repos en Égypte*, énorme toile cintrée, peinte dans un style assez vigoureux; les ombres ont malheureusement poussé au noir; on ne distingue plus guère que la Vierge avec l'Enfant Jésus debout sur ses genoux, vêtu d'une sorte d'écharpe blanche et étendant la main vers un ange qui descend du ciel. — A l'Annunziata del Guastato, outre les fresques dont il a été question dans la notice, on voit les toiles suivantes : la *Salutation angélique*, les *Miracles de saint Diegue* (en trois tableaux), la *Prédication de saint Jean*. — Saint François-Xavier (rue Balbi) : deux traits de la vie du patron de l'église et la *Communion de saint Jérôme* (fresque). — Saint-Luc : les sujets principaux des fresques sont le *Paradis* (coupole), *Jahel tuant Sisarra*, *Judith tuant Holopherne*, *Jacob méprisé par les femmes*, et le *Retour de l'Enfant prodigue* (pendentifs); les *Disciples d'Emmaüs* (voûte), et trois scènes relatives à *Saint Luc*, dans le chœur, dans la tribune et au-dessus de la porte principale. — S. Maria di Castello : le *Mariage de la Vierge* (tableau). — S. Maria di Consolazione : le *Martyre de saint Laurent* et *Saint Nicolas de Tolentin* (id.) — S. Maria della Pace : *Saint Pierre d'Alcantara* et les *Miracles du B. Salvatore* (id.) — S. Maria de' Servi : *Sainte Barbe*, la *Mort de sainte Jeanne Falconieri* et *Saint Philippe Benizzi* (id.) — S. Maria delle Vigne : une *Pieta* et la *Vierge avec saint Jean l'Evangéliste et saint François de Paule* (id.); l'*Immaculée Conception*, des *Prophètes* et des *Sibylles*, fresques de la chapelle de la Vierge. — Saint-Philippe de Néri : *Sainte Catherine de Gênes* et un *Miracle opéré par les reliques de saint François* (tableaux à l'huile). — Saint-Sébastien : deux fresques relatives à ce saint martyr. — S. Siro : les *Actes de saint Gaëtan*, en trois tableaux, et *saint Gaëtan en gloire*, fresque de l'une des voûtes. — Palais-Royal : le *Festin offert par le sultan Mahomet IV à Agostino Durazzo, ambassadeur de la République génoise*. — Palais Adorno : *Vénus et les Amours*, *Bacchus et des Satyres*, frises. — Palais Balbi : les *Saisons*, les *Arts libéraux*, *Hercule triomphant des Vices*, fresques; le *Sauveur*, tableau à l'huile avec des fleurs peintes par Camoggi. — Palais Cambiaso : *Janus remettant les clefs de son temple à Jupiter* (voûte de la grande salle). — Palais Durazzo : une belle fresque représentant *Apollon et les Muses*, et plusieurs tableaux d'*Enfants*. — Palais Gavotti : *l'Espérance et la Charité*, plafond, et trois tableaux représentant des sujets religieux dans des guirlandes de fleurs peintes par Camoggi. — Palais Brignole-Sale : un *Enfant assis sur un globe*, *Saint François*, *Saint Jean-Baptiste* (tableaux). — Palais Pallavicini (rue Carlo-Felice) : un *Saint Jérôme* et une *Vierge avec l'Enfant Jésus et les anges* (id.) — Palais Spinola (rue Neuve) : les *Vertus* (dessus de porte). — Palais Spinola (place della Pelliceria) : la *Charité romaine* et *Homère dictant ses poésies* (dessus de porte). — Galerie de l'Académie ligustique : la *Charité*, *Saint Bernardin de Sienne en gloire* (autrefois à l'Annunziata), *Jésus enfant* (entouré d'une guirlande de fleurs par S. Camoggi).

S. Pier d'Arena. — Église paroissiale : *Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre* (fresque).

Porto-Maurizio. — Église paroissiale : la *Crèche*.

San-Remo. — Église Saint-Étienne : *La Vierge et des saints*.

Savone. — Cathédrale : fresques de la chapelle des Balbi. — Église Sainte-Anne : le *B. Simon Stock*. — Église des Thérésiennes : *Saint Jean de la Croix*.

Voltri. — Église S. Erasme : les *Ames du purgatoire* et *Sainte Catherine de Gênes*.

Musée de Turin. — *Saint Paul* (demi-figure).

Plaisance. — Église S. Maria di Toricella : *l'Immaculée Conception* (voûte du chœur).

Asti. — Cathédrale : *Sujets relatifs à la Vierge*, fresques du sanctuaire.

Musée du Louvre. — Un dessin à la sanguine représentant un jeune homme à genoux, la main appuyée sur la poitrine.

Domenico Piola a exécuté une quantité considérable de dessins ; sa famille en conservait plus de quatre mille à l'époque où écrivait Ratti (1769). Tasnière a gravé une centaine de pièces d'après Domenico. D'autres gravures ont été exécutées par Bonacina, Desbois, Bianchi, etc.

ŒUVRE DE PAOLO-GIROLAMO.

Gênes. — Les peintures décoratives les plus importantes de Paolo Girolamo sont à l'église Sainte-Marthe ; les principaux sujets sont : *Saint Benoît porté au ciel par ses Vertus* (voûte précédant l'entrée principale) ; la *Madeleine réprimandée par Marthe* et *Marthe priant Jésus de ressusciter Lazare* (nefs latérales) ; des *Saints Bénédictins* et des *Chœurs d'Anges* (voûte.) — Église S. Maria di Consolazione : le *Baptême de saint Augustin*, une des compositions les plus riches de l'auteur, et *Jésus remettant les clefs de l'Eglise à saint Pierre* (fresques). — Eglise S. Sauveur : l'*Assomption* (tableau). — Palais Durazzo, (rue Balbi) : le *Parnasse*, cité dans la notice, et un autre plafond représentant *Janus remettant à Jupiter les clefs de son temple*.

FRANCESCO-MARIA BORZONE

NÉ EN 1625. — MORT EN 1679.

C'est en France que Francesco-Maria Borzone, fils de Luciano, a passé la plus grande partie de sa vie et qu'il s'est fait connaître pour son habileté à peindre le paysage et la marine. Dans une notice consacrée au peintre flamand Jean Daret, qui florissait à Aix en Provence, vers le milieu du XVIe siècle, M. J.-F. Porte [1] raconte que cet artiste « reçut l'ordre de se rendre à la cour avec Bourgoin, artiste italien, pour peindre le château de Vincennes. » Ce Bourgoin n'est autre que notre Borzone, qui exécuta en effet, dans cette demeure royale, un grand nombre de marines et de paysages.

Aix, résidence des gouverneurs et de la noblesse de Provence, siége d'un parlement et d'une cour des comptes, était une ville opulente où les sciences, les lettres et les arts étaient cultivés avec un certain éclat. Placée sur la route d'Italie, elle était sans cesse visitée par des artistes qui se rendaient dans ce pays ou qui en venaient, et elle en retint plusieurs. Il y eut, parmi ses gentilshommes, des amateurs d'art des plus zélés, entre autres Boyer d'Éguilles qui fit graver les plus beaux tableaux de sa riche collection, par Jacques Coelemans et Sébastien Barras, et qui lui-même en reproduisit quelques-uns. Une des gravures de S. Barras représente une *Tempête* « d'après le tableau de Fran. Boulion de Gênes. » Boulion est encore une traduction française de Borzone.

Les biographes ont ignoré jusqu'ici le séjour de Francesco-Maria à Aix. De Piles dit que cet artiste, après s'être formé sous la direction de son père Luciano, adopta une manière à la fois pleine d'effet et de douceur, qui tient de celle du Guaspre et de celle de Claude et qu'il fut appelé en France par Louis XIV. Il ajoute qu'il exécuta de nombreuses peintures au Louvre et à Vincennes. On admirait surtout neuf paysages, d'une fraîcheur et d'une vérité extraordinaire, qu'il avait exécutés à l'huile dans la salle d'entrée des Bains de la Reine, dont le plafond avait été peint à fresque par Romanelli. Ces ouvrages ont malheureusement disparu avec la partie du Louvre qu'ils décoraient. Il en est de même des paysages et des marines du château de Vincennes, ainsi que de sept ouvrages du même genre dont l'artiste avait décoré les lambris et les trumeaux d'un salon de l'hôtel du président Amelot de Biseul (devenu par la suite l'hôtel de Hollande).

Admis à l'Académie royale de peinture, en 1663, Francesco-Maria en fut exclu depuis, faute d'avoir présenté, dans le délai réglementaire, son tableau de réception. Il retourna à Gênes en 1679 et y mourut la même année. Il laissa un fils qui était prêtre et que De Piles dit avoir connu secrétaire et surintendant du cardinal de Noailles.

Les tableaux de F.-M. Borzone sont excessivement rares ; beaucoup figurent sans doute dans les galeries sous

[1] *Notices historiques et critiques sur quelques artistes provençaux ou qui fleurirent en Provence*, par J.-F. Porte.

d'autres noms. Il y avait de lui, dans le cabinet du duc de Choiseul, une *Chasse au cerf* qui a été gravée par Saint-Germain; c'est une jolie composition, qui se rapproche plus du style de Berghem que de celui du Guaspre.

Le Louvre possède un dessin de Fr.-M. Borzone. Les ouvrages de cet artiste en ce genre ont été beaucoup vantés par De Piles.

Le même écrivain a publié les vers suivants inspirés par les marines de Borzone :

Son pinceau du trident égale la puissance :
Il soulève, il irrite, il apaise les flots.
On est saisi de crainte ou rempli d'espérance
Partout où du Borzon éclatent les travaux.

Un Italien n'eût pas loué plus emphatiquement son compatriote.

Mariette (*Abécédaire*) a dit des paysages de la salle d'entrée des Bains de la Reine : « Ils ne le cèdent point à ce qu'a peint dans ce genre Salvator Rosa ; ils sont aussi chauds de couleur et touchés avec la même fermeté. C'est dommage que trop exposés à l'air, ils se détruisent tous les jours. »

On lit dans le *Voyage pittoresque des environs de Paris* (1768) : « La Salle des Pages (au château de Vincennes), est ornée de quatre paysages et d'une marine de Borzon. Dans la Salle des dames de la Reine, le même peintre a peint douze petits paysages avec des marines..... Sur les lambris (de la chambre à coucher de la reine mère), il y a huit petits tableaux de Borzon... Dans le Cabinet d'assemblée, les lambris présentent treize morceaux de Borzon. » Suivant l'auteur de ce même *Voyage*, le plafond de la chambre à coucher de la reine-mère, représentant les *Vertus théologales*, aurait été peint par Dorigny?... N'est-ce pas Daret qu'il faut lire?... Jean Daret a justement gravé à l'eau-forte, en 1658, les *Vertus théologales*.

VALERIO CASTELLO

NÉ EN 1625. — MORT EN 1659.

Le hasard qui a réuni au Louvre des œuvres à peu près uniques des maîtres primitifs de l'école génoise n'a pas également favorisé notre musée national en ce qui concerne les peintres qui appartiennent aux époques les plus florissantes de cette école. Sauf Castiglione et Strozzi, qui y sont représentés par des spécimens, d'ailleurs peu importants, les autres artistes génois y brillent par leur absence. La collection léguée récemment au Louvre par M. La Caze a fait connaître à notre public Valerio Castello. Le *Frappement du rocher*, bien qu'étant une œuvre secondaire de ce maître, permet néanmoins d'apprécier ses qualités pittoresques. Moïse, en robe rouge et manteau bleu, la tête ceinte d'une auréole, est debout au second plan, et, montrant des deux mains l'eau qui tombe du rocher, semble inviter la foule qui l'entoure à se désaltérer. A gauche, au premier plan, un homme, ayant les épaules et les bras nus, reçoit dans une cruche de cuivre le breuvage tant désiré. Près de lui, un chien boit avec avidité. Au milieu, deux jeunes et belles femmes puisent de l'eau, l'une avec un vase, l'autre avec une coquille; celle-ci, vêtue d'une robe gris-violacé, se penche et, soutenant sa gorge de la main gauche, dans une attitude pleine de coquetterie et de grâce, elle se retourne vers une mère assise sur le devant du tableau et qui semble l'implorer pour ses deux enfants. Parmi les autres figures, on remarque, à droite, une belle fille, en jupe bleue et corsage jaune, qui d'une main relève sa robe, et de l'autre soutient un vase posé sur sa tête. Cette composition ne paraîtra pas des mieux ordonnées et des mieux équilibrées, si on la juge au point de vue des règles classiques. Elle a le tort de ne pas assigner au héros principal la place la plus en vue; la vérité historique et la couleur locale n'y sont guère respectées;... mais, la scène a de l'animation; les nus sont bien éclairés, les carnations ont du moelleux, le coloris est riche et harmonieux. Cela rappelle les bonnes toiles du Bassan et de Castiglione.

Valerio Castello eut pour père Bernardo Castello, l'ami du Tasse et l'illustrateur de la *Jérusalem délivrée*[1] ; mais il ne put profiter de ses leçons, car il n'avait pas cinq ans lorsqu'il devint orphelin[2]. Après quelques

[1] Dans la biographie que nous avons consacrée à ce maître, nous avons mal interprété les deux vers suivants d'un sonnet qui lui fut adressé par le Tasse, à l'occasion des dessins qu'il avait faits pour la *Gerusalemme liberata :*

E a miei versi tu da l'auree stelle,
Muto poeta di pittor canoro.

Le sens littéral est celui-ci : « Tu as assuré à mes vers un destin doré, ô poëte silencieux d'un peintre sonore. » Nous avons cité dans la biographie de G.-B. Paggi un passage d'une lettre où cet artiste appelle, lui aussi, la peinture « une poésie muette, » et la poésie « une peinture parlante ».

[2] Dans sa notice sur Bernardo (I, p. 164), Soprani dit expressément que, lorsque ce maître mourut au mois d'octobre 1629, son fils n'avait pas plus de six ans (*quando questi mori, Valerio non contava più che sei anni d'età*). Il dit de même dans la biographie de Valerio (p. 310) : « *Appena giunto al sesto anno della sua età, perdette il padre.* » Or s'il est vrai, comme il le rapporte deux lignes plus haut, que Valerio naquit en 1625, celui-ci ne devait pas avoir cinq ans quand il perdit son père.

études faites sans autre guide que son goût et son imagination, il se plaça sous la direction de Gio.-Andrea de' Ferrari, élève de son père [1] ; puis il entra à l'école du Sarzane; mais, peu satisfait de la méthode de colorier enseignée par ce maître, il le quitta bientôt, se rendit à Milan où il s'engoua des peintures des Procaccini, et passa ensuite à Parme, où il étudia avec non moins d'enthousiasme les chefs-d'œuvre du Corrège. Combinant enfin les styles de ces divers maîtres, il se créa une manière absolument personnelle, *tutta Valeriana*, suivant le mot de Soprani, qui ajoute que les caractères principaux de cette manière furent l'unité dans la composition, l'énergie dans l'expression des sentiments, la vivacité du coloris et la puissance du clair obscur. L'historien de l'école génoise reconnaît d'ailleurs que Valerio ne s'éleva point à un rang très-élevé parmi les dessinateurs et qu'il se contenta de traduire ses pensées en traits spirituels et brillants. Il raconte à ce propos que le célèbre Puget, grand admirateur des peintures du fils de Bernardo, dit un jour à quelqu'un qui en critiquait devant lui le dessin : « Eh! ne voyez-vous pas que c'est là un peintre qui mérite d'être loué jusque dans ses incorrections? »

Bien que les œuvres de Valerio ne soient pas rares dans les divers musées d'Europe, c'est à Gênes qu'il faut aller pour se faire une juste idée de la vigueur de ce maître coloriste. Il y a de lui, dans la riche galerie du palais Brignole-Sale, un tableau de l'*Enlèvement des Sabines* qui nous a vivement impressionné. Le mouvement, le désordre de la scène est indiqué avec une extrême énergie; les ombres ont un peu poussé au noir, mais les parties éclairées n'en ont que plus d'éclat; on remarque surtout une femme qui est renversée, une jambe en l'air, et dont le visage en raccourci exprime à la fois la terreur et la supplication; une autre, presque nue et vue de face, est saisie par un cavalier cuirassé qui l'enlève dans ses bras. La croupe du cheval est d'un ton superbe. J'aurai fait de cette toile le meilleur éloge, en disant que Rubens n'eût pas hésité à la signer.

Comme peintre de fresques, Valerio Castello rivalisa d'habileté avec les Carlone et parvint même, suivant Lanzi, à déployer un style plus grandiose que le leur dans une *Annonciation* et un *Chœur d'anges* qu'il peignit sur la voûte de l'église de Sainte-Marthe. Ses peintures de la *Présentation au peuple*, du *Portement de croix* et de la *Résurrection*, qui décorent l'église de Santa-Maria in Passione, sont très-expressives. Mais c'est surtout dans les compositions profanes dont il a orné divers palais de Gênes que brillent la richesse de son imagination et la hardiesse de son pinceau. Au palais Balbi, il a peint, sur la voûte de la grande salle, le *Char du Temps traîné par les quatre Ages de l'homme*, et, autour de ce sujet, la *Renommée*, la *Fortune* et autres personnifications symboliques; il a figuré, dans d'autres salons, les *Grâces*, *Diane*, etc. Des perspectives et des ornements d'une invention originale, exécutés par le Bolonais Andrea Sighizzi, complètent cette magnifique décoration. Un des salons du Palais-Royal a été rempli encore par Valerio de compositions allégoriques, dont quelques-unes sont peintes à l'imitation du bas-relief; les perspectives, les arabesques et les feuillages qui les entourent sont dus à Giovanni-Maria Mariani, d'Ascoli.

Valerio Castello mourut à l'âge de trente-quatre ans. Parmi ses disciples, on distingue : Gio.-Battista Merano, qui avait commencé à étudier sous Gio.-Andrea de' Ferrari; Bartolommeo Biscaino, qui fut enlevé à vingt-cinq ans par la fameuse peste de 1657, et dont le talent, aussi brillant que précoce, est attesté par de nombreuses eaux-fortes et par des dessins plus nombreux encore qui ont pris place dans les plus célèbres collections de l'Europe [2]; Stefano Magnasco, qui termina son éducation artistique à Rome et s'éteignit

[1] C'est seulement dans la biographie de G.-A. de' Ferrari que Soprani dit que ce peintre donna des leçons à V. Castello. Dans la notice qu'il a consacrée à ce dernier, il ne lui donne pas d'autre maître que le Sarzane.

[2] Le musée du Louvre ne possède pas moins de douze dessins de B. Biscaino, provenant des collections de Crozat et de Mariette. Une note de ce dernier, reproduite dans l'*Abécédaire* publié par MM. de Chennevières et Montaiglon, est ainsi conçue : « Andrea Semino, dit le Biscaino, est un peintre gracieux dont les dessins sont faits avec un grand soin. Sa coutume était de les rehausser de blanc et de piquer beaucoup la lumière sur les jours. Il choisissait pour cela du papier légèrement teint de couleur. Il y en a ici (dans le cabinet de Crozat) de fort beaux et qui sont très-bien conservés. » Le renseignement est précieux, comme tous ceux tombés de la plume de Mariette; mais Biscaino est le vrai et le seul nom de l'auteur de ces dessins, qui n'a rien de commun avec Andrea Semino ou Semini, peintre du XVI[e] siècle.

Une *Nativité*, de B. Biscaino, dessin à la sanguine, estompé et rehaussé de blanc, provenant de la collection de Mariette, a été payée 294 livres à la vente de Randon de Boisset (1777) et 400 livres à la vente du prince de Conti (même année).

Les tableaux de Biscaino sont rares : un des meilleurs qu'il ait exécutés, *Saint Ferrando implorant la Vierge pour les estropiés*, se voyait autrefois dans l'église du S. Spirito, à Gênes. Le palais Spinola (piazza di Pellicceria) possède une *Adoration*

prématurément, lui aussi, après avoir exécuté pour sa ville natale plusieurs tableaux, dont le plus estimé est la *Mort de saint Joseph*, à l'hôpital de Pammatone [1].

Musée du Louvre. — Le *Frappement du rocher*, de la collection La Caze, a orné les cabinets de Grégoire Page, à Blaky, et du duc de Praslin; il a figuré en 1806 à la vente Lebrun, où il a été adjugé pour la modique somme de 400 fr.

Musée de Bordeaux. — La *Peinture* et la *Musique*, très-petites toiles qui proviennent de la collection du marquis de Lacaze. Ce dernier amateur ne doit pas être confondu avec le docteur Louis La Caze qui a légué son cabinet au Louvre.

Musée de Rouen. — La *Sainte Famille*.

Musée de Caen. — La *Chute de Simon le Magicien*, provenant de la collection de l'émigré Millioti.

Musée de Nancy. — Le *Christ au tombeau*.

Musée de Nantes. — La *Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean*.

Aix, en Provence. — Un tableau de V. Castello, provenant de la collection de Boyer d'Éguilles, célèbre amateur de la fin du XVIIe siècle, est passé dans la riche galerie que M. Bourguignon de Fabregoule a léguée au musée d'Aix, il y a quelques années.

Musée de l'Ermitage. — Cinq tableaux.

Gênes. — Église Saint-Etienne : le *Massacre des Innocents* et les *Rois Mages*, tableaux laissés inachevés par Valerio et terminés par son élève G.-B. Merano. — Oratoire de S. Giacomo della Marina : la *Vocation de saint Pierre* et le *Baptême de saint Jacques*. — Église de Saint-Ambroise : trois sujets de la *Vie de saint François-Xavier* (fresques). — Hôpital de Pammatone : le *Sommeil de l'Enfant Jésus*. — Palais Brignole-Sale : le *Songe de saint Joseph*, et une *Nativité*. — Palais Cambiaso : le *Repas chez le pharisien*. — Palais Gavotti : la *Sainte Famille et saint François*. — Palais Peloso : *Moïse sauvé des eaux* et *Salomon adorant les idoles*. — Palais Pallavicini (place des Fontane amorose) : *Judith coupant la tête à Holopherne*. — Palais Spinola : le *Mariage de la Vierge*. — Palais Durazzo : *Abraham recevant les anges*. — Académie Ligustique : une *Sainte Famille* et une *Madeleine*.

Albaro. — L'église Saint-Martin, où V. Castello fut baptisé et enterré, a été ornée par lui de fresques représentant l'*Assomption* et les *Evangélistes*.

Musée des Offices. — L'*Enlèvement des Sabines*; inférieur au tableau du palais Brignole-Sale.

A la vente de la comtesse de Fourcroy, en 1810, un tableau de Valerio, *Abraham recevant les anges*, a été payé 200 fr. Un *Christ pleuré par la Vierge et les anges* a figuré dans la célèbre galerie Fesch.

GIOVANNI-BATTISTA LANGETTI

NÉ EN 1625 OU 1635. — MORT EN 1676.

De Gênes, sa ville natale, Langetti passa de très-bonne heure à Rome, où il reçut des leçons du Cortone; puis il se rendit à Venise, où il se perfectionna en travaillant sous la direction de Giovanni-Francesco Cassana [2], son concitoyen, et, mieux encore, en étudiant les œuvres du Tintoret, dont le style puissant l'avait subjugué. Il devint un coloriste vigoureux et mériterait d'autant plus que l'école de Venise le réclamât comme un des siens, qu'il se fixa dans cette ville, y exécuta de nombreux travaux et y accomplit le reste de sa carrière.

des Mages. Une composition sur le même sujet, une *Circoncision* et un troisième tableau représentant la *Femme adultère* appartenant à la galerie de Dresde. Un *Noli me tangere* figure dans la collection du comte de Yarborough, et une *Sainte Famille* dans le cabinet de M. Ford, en Angleterre.

M. Ch. Le Blanc, dans son *Manuel de l'amateur d'estampes*, a donné les titres de 43 eaux-fortes de Biscaino; ce sont pour la plupart des *Madones* et des *Sainte Famille*. Un *Moïse sauvé des eaux* et une *Bacchanale* sont au nombre de ses pièces les plus estimées:

[1] Stefano Magnasco mourut en 1665, âgé d'un peu plus de trente ans. Soprani dit qu'il travailla beaucoup pour la France. Aucun ouvrage néanmoins, que je sache, ne figure sous son nom dans nos collections publiques; mais, peut-être conviendrait-il de lui restituer quatre toiles placées au palais épiscopal d'Orléans et inscrites au catalogue du musée de cette ville comme ayant été exécutées par son fils Alessandro : l'*Entrevue d'Éliézer et de Rebecca*, *Jacob quittant la terre de Chanaan*, *Joseph racontant ses songes* et *Joseph vendu par ses frères*. Cet Alessandro, plus connu sous le sobriquet de Lissandrino, naquit en 1661 et non en 1681, comme tous les biographes l'ont répété d'après un *erratum* des *Vite de' pittori genovesi* (II, p. 155). Ratti, se corrigeant lui-même (p. 161), rapporte que cet artiste était âgé de quatre-vingt-sept ans lorsqu'il mourut en 1747. Lissandrino s'était formé, à Milan, à l'école de Filippo Abbiati, peintre de grandes machines; mais il exécuta de préférence, et avec succès, de petits tableaux de genre, représentant des intérieurs d'écoles, de boutiques, de corps de garde, de couvents, de synagogues, des paysages animés par des moines, des paysans, des soldats, des mendiants, etc. Il eut de son temps un très-grand succès. Il y a des tableaux de lui au musée des Offices, au musée de Turin, dans la galerie de l'Académie Ligustique.

[2] G.-F. Cassana, né dans l'Etat de Gênes en 1611 ou vers 1620, passa une grande partie de sa vie à Venise, exécuta d'importants travaux à la Mirandole et y mourut à l'âge de quatre-vingts ans. Ce fut, au dire de Lanzi, un coloriste moelleux et délicat. Il eut trois fils et une fille, qui s'adonnèrent à la peinture : Niccolo (1659-1714), l'aîné de ces quatre enfants, est celui qui paraît avoir eu le plus de talent; il réussit surtout comme portraitiste, travailla longtemps à Florence et mourut à Londres. Giovanni-Agostino se fit prêtre, peignit le portrait et les animaux, et mourut à Gênes, en 1720; son portrait est au musée des Offices, ainsi que ceux de son frère et de son père Niccolo. Giovanni-Battista, troisième fils de Gio-Francesco, cultiva la peinture de fleurs et de fruits. Maria-Vittoria, la fille, peignit des sujets religieux et mourut à Venise.

Le peintre vénitien Marco Boschini a fait un grand éloge de Langetti, dans ses curieux dialogues en vers, publiés en 1660 sous le titre de *Carta del navegar pittoresco;* il vante particulièrement la franchise de son exécution, son soin à observer la nature, la justesse d'attitudes et la vive allure de ses personnages. Il décrit avec enthousiasme deux de ses tableaux, un *Apollon écorchant Marsyas* peint pour le comte Gasparo Tiene, et un *Bacchus offrant à Pan une outre de vin.* Zanetti, dans son livre *Della Pittura Veneziana* (1771), a parlé de Langetti avec non moins d'estime; il le signale comme un peintre naturaliste des plus énergiques, traitant de préférence les sujets sombres et farouches, se plaisant, même lorsqu'il avait à représenter des héros et d'illustres personnages, à reproduire des types bas et vulgaires, mais les relevant d'ailleurs par le *brio* de la touche, la force et l'éclat du coloris. Il nous apprend en outre qu'il avait coutume de se vêtir d'une robe de brocart d'or pour travailler et qu'il trouvait les moyens de satisfaire à ce luxe excessif en vendant fort cher les moindres productions de son pinceau : il lui arrivait fréquemment de peindre, dans l'espace d'une matinée, une demi-figure, qu'il baptisait du nom de quelque philosophe ou de quelque anachorète, et que les amateurs lui payaient à raison de cinquante ducats.

Langetti exécuta pour l'église des Thérésiennes, de Venise, cinq grandes compositions, dont la plus remarquable représentait la *Madeleine agenouillée aux pieds de Jésus crucifié.* Ratti mentionne aussi différentes peintures qui, de son temps, se voyaient dans les églises de Padoue et de Bergame, et dans la galerie de Florence. Il rapporte que Langetti travailla quelque temps, dans cette dernière ville, pour le grand-duc Ferdinand de Médicis.

A Gênes, on voit trois tableaux de cet artiste dans la galerie du palais Durazzo, un *Saint Pierre-ès-liens*, la *Bénédiction de Jacob* et la *Mort d'Abimélech :* ils ne sont pas sans analogie avec les œuvres d'un autre maître de l'école génoise, B. Strozzi; l'exécution toutefois en est moins fondue et le caractère plus violent.

Langetti serait né en 1625, si l'on en croit Ratti; mais Zanetti prétend qu'il mourut en 1676, à l'âge de quarante et un ans, ce qui fixerait la date de sa naissance à 1635, et il ajoute qu'il fut enterré dans la vieille église de la Madeleine, où on lui fit cette épitaphe louangeuse : JO. BAPTISTA LANGETTI CELEBERRIMUS PICTOR NATURA CESSIT MORIENS VIVENS QUI ARTE NATURAM EXCELLUIT. ANNO DOMINI MDCLXXVI XI KAL. NOVEMB.

MUSÉE DE DRESDE. — *Apollon châtiant Marsyas*, tableau de 8 pieds 4 pouces de large, sur 7 pieds 8 pouces de haut; acheté en 1731, par R. Le Plat, directeur de la galerie de l'électeur de Saxe. Est-ce le tableau peint pour le comte Gasparo Tiene?

LES PARODI

DOMENICO
1668—1740.

GIOVANNI-BATTISTA
1671—1730.

C'est un honneur pour l'école génoise d'avoir compté un grand nombre de familles qui se vouèrent à l'art pendant plusieurs générations. Quand un pareil culte se transmet ainsi des pères aux enfants, cela prouve tout au moins qu'il est pratiqué par eux avec amour. Après les Semini, les Cambiaso, les Castiglione, les Corte, les Castello, les Borzone, les Ferrari, les Carlone, les Piola, voici venir les Parodi. Le chef de cette famille d'artistes, Giacomo-Filippo Parodi, s'adonna avec succès à la sculpture, dont il avait étudié les principes à l'école du célèbre Bernini; il travailla à Venise, à Padoue, à Gênes, à Savone, et mourut en 1702, à l'âge de soixants-douze ans. Domenico Parodi, l'ami intime de Filippo, dit Ratti, et vraisemblablement son parent, était aussi un sculpteur de mérite, témoin son *Christ baptisé par saint Jean*, de l'église Notre-Dame des Vignes; il épousa une fille du peintre Domenico Piola et en eut un fils, auquel il enseigna son art, mais qui ne sortit pas de l'obscurité.

De Filippo naquirent deux fils, Domenico et Giovanni-Battista, qui acquirent de la réputation. Domenico, que nous appellerons *le jeune*, pour le distinguer du gendre de Piola, cultiva à la fois, comme les maîtres des grands siècles, la peinture, la sculpture et l'architecture, mais ce fut surtout comme peintre qu'il se distingua. Après avoir fait d'excellentes études littéraires, il accompagna son père à Venise, y prit des leçons

de Sebastiano Bombelli et fit de si rapides progrès qu'étant fort jeune encore il fut chargé dans cette ville de peindre une *Sainte Cécile* pour l'église Saint-Cassien. Il se rendit ensuite à Rome, où il se perfectionna sous la direction de Carle Maratte, et où il fut jugé digne d'exécuter deux tableaux, l'*Arche d'alliance portée en triomphe* et les *Vendeurs chassés du temple*, pour Santa-Maria in Valicella. Revenu à Gênes, il fut accablé de commandes pour les églises et pour les palais. Une de ses œuvres les plus importantes est la décoration de la grande salle du palais Negrone : « Quelques professeurs, dit Lanzi, sont d'avis qu'il n'y a rien d'aussi bien peint dans Gênes tout entière, et il est certain que Mengs s'arrêta, pendant plusieurs heures, pour admirer ces peintures. La correction du dessin, la vigueur et l'agrément des teintes, un art de colorier sur les murs que beaucoup ont cherché à imiter et que nul n'a jamais pu saisir, rendent ce travail tout à fait digne d'être observé. D'ailleurs, la poésie de l'invention, jointe à la belle distribution des groupes et des figures, ne contribue pas peu à en augmenter le mérite. Tous les sujets de cet ouvrage se rapportent à l'illustration de la famille Negrone, dont les armoiries ont pour supports la Prudence, la Continence et d'autres Vertus figurées avec leurs emblèmes. On y voit aussi des fables, telles qu'*Hercule vainqueur du lion de Némée* et *Achille instruit par Chiron*, ce qui fait allusion à la gloire dont cette famille brilla dans les armes et dans les lettres. Enfin, il s'y trouve aussi des portraits, et chaque partie est si bien liée aux autres et offre une si grande variété, une si grande richesse de costumes, de draperies et d'ornements de toute espèce, que, si d'autres familles peuvent se vanter d'avoir été mieux chantées par un poëte, il serait difficile d'en rencontrer qui eussent été mieux célébrées par un peintre. » Il est certain que Domenico Parodi a déployé dans cette *Glorification de la famille Negrone*, comme dans la plupart de ses autres ouvrages, un luxe d'érudition et des raffinements d'imagination tout à fait extraordinaires; mais quand les peintres ont tant d'esprit, ils ne vivent pas. Parodi, si admiré des lettrés du XVIIIe siècle, nous paraît fort maussade avec son fatras symbolique; sa peinture n'a d'ailleurs pour nous attirer ni l'éclatante harmonie de celle des Carlone, ni les grâces de celle des Piola, ni les pétillements de celle de Valerio Castello.

Son frère cadet Giovanni-Battista, élève comme lui de Bombelli et de l'école de Rome, fut chargé dans cette dernière ville de peindre la voûte de l'église S. Pietro in Vincoli, dont le cardinal génois Marcello Durazzo était alors titulaire : il y représenta la *Guérison d'un possédé par le contact des chaînes de saint Pierre*. A Gênes, il décora la voûte de l'église S. Domenico. Il accomplit une grande partie de sa carrière en Lombardie et mourut à Milan, où il exécuta, ainsi qu'à Bergame, un assez grand nombre d'ouvrages.

Pellegro Parodi, fils de Domenico, s'établit à Lisbonne, où il devint portraitiste de la cour.

ŒUVRE DE DOMENICO.

GÊNES. — Église Saint-Philippe de Néri : *Saint François de Sales* (tableau à l'huile), la *Foi* (fresque), l'*Amour divin* et la *Mansuétude* (statues). — Église Saint-Benoît : *Saint Félix de Valois et saint Jean de Matha.* — Église Saint-Sauveur : une *Madone.* — Palais-Royal : la *Destruction des empires d'Assyrie, de Perse, de Grèce et de Rome*, et diverses scènes mythologiques et allégoriques, peintures de la grande galerie. — Palais-Brignole-Sale : la *Jeunesse entre le Vice et la Vertu*, le *Sommeil* et le *Jugement de Paris* (plafonds). — Palais Gavotti : *Narcisse* (tableau). — Palais de l'Université : divers tableaux.

ROME. — Nous avons reproduit, d'après Filippo Titi (*Descrizione delle pitture... esposte* in Roma, 1773), les titres des deux tableaux exécutés par Domenico pour S. Maria in Valicella. Suivant Ratti, le sujet de la composition biblique serait *David pleurant la mort d'Osias*.

MUSÉE DES OFFICES. — Le portrait de l'artiste.

ŒUVRE DE GIO.-BATTISTA.

GÊNES. — Église de la Madeleine : *Saint Nicolas aux pieds du Christ et de la Vierge.*

BERGAME. — Église Saint-Alexandre : *Saint Charles donnant la communion aux pestiférés.* — Église Saint-Bernardin : *Sainte Thérèse en extase.* — Palais Romilli : l'*Histoire d'Enée*, fresques. — Ces diverses peintures et d'autres encore que Gio.-Battista exécuta à Bergame, ont été attribuées par erreur à Domenico par A. Pasta (*le Pitture notabili di Bergamo*, 1775).

MARIUS CHAUMELIN.

Paris. — Imprimerie JULES LE CLERE ET Cie, rue Cassette, 29.

HISTOIRE

DES PEINTRES

DE TOUTES LES ÉCOLES

ÉCOLE NAPOLITAINE

PAR

MM. CHARLES BLANC ET MARIUS CHAUMELIN



PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
HENRI LOONES, Successeur
RUE DE TOURNON, 6, FAUBOURG SAINT-GERMAIN.

1876

ÉCOLE NAPOLITAINE

LISTE DES GRAVURES

INTERCALÉES DANS LE TEXTE

	NOMS DES PEINTRES	TITRES DES SUJETS	DESSINATEURS	GRAVEURS
1560-1640	JOSÉPIN (Giuseppe Cesari d'Arpino, dit).	Son portrait..	A. PAQUIER.	J. GUILLAUME.
	»	Saint Jérôme.	C. METTAIS.	DUPRÉ.
	»	Diane et Actéon.	»	MÉAULLE.
	»	Adam et Eve chassés.	PAQUIER.	DELANGLE
	»	Suzanne au bain.	»	»
1613-1699	CALABRÈSE (Mattia Preti, dit le)	Son portrait..	A. PAQUIER.	J. GUILLAUME.
	»	Martyre de saint André.	»	L. CHAPON.
	»	Incrédulité de saint Thomas.	C. METTAIS.	J. ROBERT.
	»	Saint Nicolas de Bari.	»	D. S. VERDEIL.
	»	Sainte Catherine enlevée par les anges. . .	PAQUIER.	DELANGLE.
1615-1675	SALVATOR ROSA.	Son portrait.	HENRY EMY.	H. BROWN.
	»	Soldats jouant aux dés.		
	»	Paysage des Abruzzes.	PAQUIER.	WHITEHEAD.
	»	L'Enfant prodigue.	CH. JACQUE.	J. GAUCHARD.
	»	La pythonisse d'Endore.	»	CARBONNEAU.
	»	Grande Bataille.	HENRI EMY.	TRICHON.
	»	Port de l'Adriatique.	PAQUIER.	WHITEHEAD.
	»	Saint Guillaume, ermite.	»	SARGENT.
1632-1705	GIORDANO (LUCA).	Son portrait.	A. M.	PIAUD.
	»	L'Allaitement.	A. H. CABASSON.	PANNEMAKER.
	»	Les Forgerons.	»	TIMM.
	»	Vénus et l'Amour.	»	L. DUJARDIN.
	»	L'Enlèvement de Déjanire.	»	A. PONTENIER.
1657-1747	SOLIMENA (FRANCESCO).	Son portrait.		
	»	Adam et Ève dans l'Eden.		
	»	Héliodore chassé du Temple.	A. CARLONI.	DELANGLE.
	»	La Vierge, Jésus et saint François de Paule.	»	BARBANT.
	»	L'Annonciation..	PAQUIER.	GAUCHARD.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES

MAITRES DE L'ÉCOLE NAPOLITAINE

Les peintres dont le nom est précédé d'un * se trouvent dans l'Appendice à la page indiquée.



TABLE CHRONOLOGIQUE

DES

MAITRES DE L'ÉCOLE NAPOLITAINE

Les peintres dont le nem est précédé d'un * se trouvent à la page indiquée de l'appendice placé à la suite des maîtres illustrés (1).

(1) Cette table indique l'ordre dans lequel doivent être classées et reliées les biographies de cette école.



INTRODUCTION

A L'HISTOIRE DE L'ÉCOLE NAPOLITAINE

L'École napolitaine, qui a été surtout louée pour avoir enfanté, au XVIIe siècle, d'intrépides continuateurs des Bolonais, excite bien autrement l'intérêt, si on l'étudie dans ses origines.

Diverses villes de la Basse-Italie et de la Sicile conservent des peintures et des mosaïques du moyen-âge qui prouvent que ces contrées, unies à l'empire grec par des relations assidues, ne cessèrent jamais d'aimer et de cultiver les arts et demeurèrent longtemps fidèles aux traditions de beauté plastique et de noblesse idéale léguées par l'antiquité. Je ne citerai d'autres exemples que les mosaïques de l'antique baptistère de San-Giovanni in Fonte et de la chapelle de Santa-Maria del Principio, édifices dont on attribue la construction à l'empereur Constantin le Grand, et qui sont enclavés actuellement dans la cathédrale de Naples. A San-Giovanni in Fonte, on remarque surtout une tête de *Christ* et une tête de *Vierge*, de proportions colossales, dont le caractère sévère et la majesté terrible impressionnent vivement. La *Madonna del Principio*, ainsi nommée parce que ce fut, dit-on, la première image de la Vierge offerte à la vénération des habitants de Naples, est d'un style non moins imposant, non moins grandiose. Quelques auteurs estiment que les figures de *Saint Janvier* et de *Sainte Restituta*, qui l'accompagnent, ne datent que de 1328, année où cette Madone fut l'objet d'une restauration attestée par une inscription en caractères gothiques; mais Dominici attribue l'ouvrage tout entier, ainsi que les mosaïques de San-Giovanni, à un artiste du nom de Tauro ou Tesauro, peintre, sculpteur, architecte, qui aurait vécu du temps même de l'empereur Constantin.

Sans remonter si haut, nous rencontrons dans la seconde moitié du XIIIe siècle un peintre du nom de Tommaso de' Stefani, qui, s'il ne fut pas supérieur à Cimabuë, son contemporain, comme les biographes napolitains l'ont prétendu, mérite du moins de lui être comparé pour avoir tenté, lui aussi, de briser les formules étroites où l'art avait été emprisonné par les prescriptions ecclésiastiques. Ce fut par l'étude des statues antiques que Tommaso et son frère Pietro, qui était sculpteur, s'élevèrent à la conception du vrai, sans rien perdre de l'ingénuité de leur propre sentiment. Ils travaillèrent sous les deux premiers rois de la dynastie d'Anjou et remplirent de leurs œuvres les monuments construits par un architecte de génie, Masuccio l'ancien. Les scènes de la *Passion* que Tommaso de' Stefani a peintes sur les murs de la chapelle des Minutoli, dans la cathédrale de Naples, témoignent encore aujourd'hui, malgré les restaurations déplorables qu'elles ont subies, du goût de ce maître pour le mouvement et le pittoresque. Tommaso eut pour élève Pippo Tesauro, qui fut employé par la reine Marie de Hongrie, veuve de Charles II d'Anjou.

L'École napolitaine s'était ainsi engagée spontanément dans une voie nouvelle, lorsque Giotto fut appelé par le roi Robert, en 1326 ou 1327, pour peindre l'église de Santa-Chiara (1). Ce maître illustre n'eut qu'à se présenter pour trouver à Naples des admirateurs

(1) L'église royale de Santa-Chiara, le plus bel édifice religieux de Naples, fut construite de 1310 à 1328 par Masuccio le jeune; lorsqu'elle fut sur le point d'être terminée, le roi Robert écrivit à son fils Charles, duc de Calabre, qui avait été

et des disciples. Parmi les artistes qu'il associa à ses travaux, on nomme un « maestro Simone » que la plupart des biographes disent être né à Naples (1) et avoir été l'élève de Pippo Tesauro. Criscuolo raconte que ce Simone s'était signalé en peignant pour la reine Sanche des tableaux dont Giotto fut si charmé qu'il conçut pour l'auteur la plus vive estime et voulut l'avoir pour collaborateur. De son côté, Stanzioni, emporté par son zèle patriotique, n'a pas craint de dire que Simone avait un talent égal à celui de Giotto et que, si le roi Robert avait donné la préférence à ce dernier, c'était pour complaire à Boccace qui était l'ami du maître de Florence. Enfin, Dominici s'est indigné de ce qu'un *Saint Antoine de Padoue*, peint par Simone le Napolitain pour l'église San-Lorenzo, a été attribué par l'Engenio et Celano à Simone Memmi de Sienne, «artiste dont le meilleur titre de gloire, selon le mot de Vasari, est d'avoir été loué par Pétrarque ». Si l'auteur des *Vite dei pittori napoletani* eût mieux connu Simone Memmi, il eût sans doute accepté avec plus de calme l'attribution d'une œuvre de son compatriote à ce peintre éminent. Nous ne savons sur quoi l'Engenio et Celano se sont fondés pour faire cette attribution ; mais il est à remarquer que la signature : SIMON DE SENIS ME PINSIT, se lit au bas d'un autre tableau des plus importants de l'église San-Lorenzo, qui représente *Saint Louis d'Anjou, évêque de Toulouse, couronnant le roi Robert.* Faudrait-il donc croire que le prétendu Simone de Naples ne serait autre que Simone de Sienne, qui aurait travaillé avec Giotto pour Robert d'Anjou, comme il avait déjà travaillé avec lui à Rome, et comme il travailla aussi à Avignon?... L'analogie, ou, pour mieux dire, la similitude du style, suffirait, à notre avis, pour donner à cette conjecture la plus grande solidité. Les biographes napolitains disent que leur Simone peignit pour le maître-autel de l'Incoronata une *Pietà* entourée de nombreuses figures de saints en divers compartiments ; qu'il orna de fresques l'église de San-Domenico Maggiore et le couvent de Santa-Croce, et qu'il fut chargé par le roi Robert de retracer la *Vie de saint Louis, évêque de Toulouse*, sur les murs d'une grande chapelle de la cathédrale ; ils ajoutent que ce dernier travail, ayant été interrompu par suite de la mort de Robert d'Anjou (1343), fut repris et achevé par un excellent élève de maestro Simone nommé Gennaro di Cola. Celui-ci se fit aider par son propre disciple, Stefanone, avec lequel il exécuta beaucoup d'autres ouvrages, notamment les fresques de la tribune de San-Giovanni a Carbonara, représentant des sujets de l'Ancien Testament et des

élu seigneur de Florence en 1326, de lui envoyer Giotto. Le grand artiste se rendit avec empressement à l'invitation du souverain. Vasari dit qu'il peignit sur les murs de Santa-Chiara de nombreux épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament et diverses scènes de l'Apocalypse, pour lesquelles il se serait inspiré de certaines conceptions du Dante ; Dominici signale, de son côté, des compositions relatives à la Vierge, à saint François d'Assise et à sainte Claire. Au commencement du XIII[e] siècle, l'administrateur de l'église, un certain Barionuovo (ou Borrionuovo), dont le nom est devenu en Italie synonyme de Vandale, fit couvrir d'un badigeon toutes ces peintures, sous prétexte que leurs couleurs sombres rendaient l'église obscure et mélancolique (*per i loro opachi colori rendeano malinconica ed oscura la chiesa*)! Une figure de Vierge, vénérée sous le nom de *Madonna delle Grazie*, a seule échappé à cette barbare destruction.

Il ne subsiste absolument rien des fresques que Vasari et Dominici disent avoir été exécutées par Giotto dans le château de l'Œuf. Quant aux peintures, encore existantes, de l'Incoronata, qui sont attribuées par les mêmes auteurs au grand maître florentin, elles ont donné lieu de notre temps à de vives controverses. Des connaisseurs émérites, Rumohr, Kugler, Nagler, Waagen, le comte Villain XIV, Förster, Kestner, ont cru à leur authenticité, et le commandeur Stanislas d'Aloe s'est efforcé de la démontrer dans un ouvrage qu'il a publié à Berlin, en 1843, sous ce titre : *Les Peintures de Giotto dans l'église de l'Incoronata à Naples* (texte français, avec planches). Depuis, un érudit italien, M. Camillo Minieri Riccio, a essayé de prouver, par des raisons tirées principalement de l'histoire (*Saggio storico critico intorno alla chiesa dell'Incoronata di Napoli e suoi affreschi*; Naples, 1845), que Giotto ne saurait être considéré comme l'auteur de ces fresques ; ses conclusions ont paru convaincantes aux annotateurs de la dernière édition de Vasari (I, p. 326, 343 et suiv.)

(2) Quelques auteurs ont prétendu que le Simone qui travailla à Naples avec Giotto serait né à Crémone. D'autres l'ont confondu avec Simone Benvenuto, de Bologne, dit Simone *de' Crocifissi*.

scènes de la vie de la Vierge. Ces deux artistes ont imité le style de Giotto avec un si grand bonheur que nous ne serions pas éloigné de les croire les auteurs des belles peintures de l'Incoronata, que l'on a attribuées au maître florentin, sans prendre garde que l'une d'elles représente un événement postérieur de onze ans à la date de sa mort, le *Mariage de Jeanne Ire avec Louis de Tarente* (1347).

Suivant Dominici, Gennaro di Cola était un peintre savant, exact et quelque peu méticuleux, tandis que Stefanone avait l'imagination vive, la main prompte et hardie. Ce dernier est représenté aux Studj par un *Saint Jacques della Marca*, debout entre deux anges agenouillés, figure de grandeur naturelle qui a toute la réalité d'un portrait et qui est drapée dans sa robe de bure avec une simplicité magistrale. Le coloris n'a pas subi la moindre altération ; sa vigueur et sa transparence sont telles qu'on croirait le panneau peint à l'huile. Criscuolo dit expressément que Gennaro et Stefanone exécutèrent de nombreux ouvrages au moyen de ce procédé ; Dominici, de son côté, signale une *Sainte Dorothée* et une *Sainte Lucie* que le maestro Simone aurait peintes à l'huile pour Santa-Chiara, et Marco da Siena va jusqu'à prétendre que cette méthode était employée à Naples dès le commencement du XIIIe siècle. Ce qui nous paraît hors de doute, c'est que, bien avant la découverte des Van Eyck, les artistes napolitains se préoccupèrent d'améliorer les procédés d'exécution et firent usage de l'huile, soit en la mélangeant aux couleurs, soit en la faisant entrer dans la préparation des vernis. En tout cas, on ne saurait refuser à cette école l'avantage d'avoir été la première, en Italie, qui connut l'invention flamande : le roi René d'Anjou en communiqua le secret à Col'Antonio del Fiore, élève de Gennaro ; Col'Antonio en instruisit, à son tour, le Zingaro, son gendre, et Antonello de Messine, son disciple ; mais Antonello, ne se contentant pas de cet enseignement de troisième main, alla demander des leçons à Jan van Eyck lui-même.

En même temps que ses procédés matériels, la Flandre transmit à Naples son goût pour la réalité, son amour de l'expression, du mouvement, du pittoresque. Le génie italien s'assimila ces éléments étrangers, sans rien perdre de son sentiment de la beauté et de la grâce. Il se produisit ainsi un style nouveau, plein à la fois de délicatesse et de force, dont les plus beaux modèles furent donnés par le Zingaro et qui reçut de lui le nom de *Zingaresque*. Ce style se maintint jusqu'à la fin du XVe siècle. Nous avons consacré la plus grande partie de l'*Appendice* aux artistes de cette période, parce qu'il nous a semblé que l'École napolitaine n'en avait pas produit qui eussent plus d'originalité et de charme. Ces maîtres sont naïfs, parfois même un peu bizarres dans leurs compositions ; mais cette naïveté a quelque chose de touchant ; cette bizarrerie tranche sur la banalité de la plupart des peintures religieuses des époques suivantes. Ils présentent des gaucheries de dessin, des incorrections si l'on veut ; mais, comme ces défauts sont rachetés par la finesse et la limpidité du coloris, par la sincérité de l'expression et l'individualité du masque dans les figures dont ils ont voulu faire des portraits ! Et quelle vérité de rendu dans les accessoires, dans les meubles, les étoffes, les bijoux ! quelle variété, quelle richesse dans les costumes !

Le style zingaresque commença à perdre de son autorité, lorsqu'on eut vu l'*Assomption* peinte par le Pérugin pour la cathédrale ; il fut tout à fait délaissé, lorsque Michel-Ange et Raphaël eurent révélé leur génie. Ces deux maîtres incomparables se partagèrent, au XVIe siècle, l'admiration et l'imitation des artistes napolitains. Leurs leçons furent

d'ailleurs propagées à Naples même par quelques-uns de leurs meilleurs disciples : Polydore de Caravage, le Fattore (1), Léonardo da Pistoja et Andrea da Salerno y enseignèrent les élégances et les délicatesses du style de Raphaël; Vasari et Marco da Siena y déployèrent les qualités véhémentes qu'ils avaient puisées à l'école de Michel-Ange.

Vasari, qui habita Naples pendant une année entière (1544), a gardé le silence le plus complet sur l'Ecole napolitaine; mais il nous a révélé lui-même les motifs de cet incroyable dédain, dans un passage de son autobiographie où il ne craint pas d'affirmer qu'il donna le premier à Naples l'exemple du grand art. Une pareille assertion ne dénote pas seulement de l'orgueil ; c'est une iniquité de la part d'un peintre qui avait travaillé dans le couvent même de Monte-Oliveto, dont le cloître avait été rempli de fresques par le Zingaro, un siècle auparavant. Il est vrai qu'à partir du milieu du XVIe siècle, la peinture décorative prit à Naples un développement jusqu'alors inconnu ; mais l'influence de Vasari n'y fut pour rien : avant lui, nous l'avons vu, des élèves de Raphaël avaient donné une première et vigoureuse impulsion; après lui, plusieurs Napolitains, parmi lesquels Giovanni-Filippo Criscuolo, Francesco Curia, les deux Imparato, Fabrizio Santafede, se formèrent à la grande peinture les uns à Rome, les autres à Parme, les autres à Venise.

En 1590, un peintre né en Grèce, Belisario Corenzio, importa à Naples le style du Tintoret, et, quelques années plus tard, un peintre espagnol, Jose Ribera, y mit à la mode le style du Caravage. Ces deux étrangers, unis à un Napolitain nommé Caracciolo, imitateur des Carrache, exercèrent, pendant plus d'un demi-siècle, une véritable tyrannie dans le domaine artistique : n'admettant pas que les travaux des églises, des couvents et même des demeures particulières fussent confiées à d'autres qu'à eux-mêmes ou à leurs amis, ils ne reculèrent devant aucune perfidie, devant aucune violence pour éloigner leurs compétiteurs. C'est ainsi que les plus illustres maîtres de ce temps, Annibal Carrache, le chevalier d'Arpino, le Guide, Francesco Gessi, le Dominiquin, furent en butte aux persécutions de ce terrible triumvirat et durent se retirer avant d'avoir achevé les peintures qui leur avaient été commandées. Le Dominiquin, qui eut le plus de persévérance, succomba, dit-on, au poison (1641). La décoration de la chapelle de Saint-Janvier, à laquelle ces divers maîtres avaient mis la main, fut enfin terminée par Lanfranc, avec l'aide de Ribera et de Stanzioni.

A dater de cette période dramatique de son histoire, l'Ecole napolitaine sortit, pour ainsi dire, de son obscurité provinciale. Pendant la seconde moitié du XVIIe siècle, il n'y eut pas, dans toute l'Italie, de maîtres plus fameux que Salvator Rosa, le Calabrèse, Luca Giordano et Solimène. La gloire de ces trois derniers a bien pâli depuis; mais Salvator n'a pas cessé d'être admiré pour l'originalité de ses idées et la verve de son exécution.

MARIUS CHAUMELIN.

(1) Le Fattore mourut à Naples en 1528. Au nombre de ses élèves, on compte Marco Cardisco, plus connu sous le nom de Marco Calabrese; Vasari, qui n'a pas dédaigné de lui consacrer une notice, cite, comme étant son chef-d'œuvre, une *Dispute de saint Augustin contre les hérétiques*, placée autrefois dans l'église de Santo-Agostino, à Aversa, et qui se voit aujourd'hui au musée des Studj : c'est une peinture un peu sombre, mais d'un style savant et expressif.



École Italienne. *Sujets Religieux.*

JOSÉPIN (GIUSEPPE CESARI D'ARPINO, DIT)

NÉ EN 1560; — MORT EN 1640

ÉCOLE de Naples



« Dans les manuscrits de Béthune qui sont à la Bibliothèque du roi, dit Mariette, il y a une lettre originale du cardinal de Richelieu, écrite à la reine Marie de Médicis et datée du camp de Maurienne, vers le temps de la Journée des Dupes. Le cardinal propose à la reine Josépin pour peindre la seconde galerie du Luxembourg, et assure à Sa Majesté que ce peintre l'exécutera au même prix que le sieur *Rébens*. C'est ainsi qu'il écrit le nom de ce célèbre artiste. » Voilà qui, tout de suite, nous donne une idée de la haute considération dont jouissait, de son vivant, le cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino, dit Josépin, car même lorsqu'il estropiait ainsi le nom de Rubens, le cardinal faisait un grand honneur au cavalier d'Arpino, en le regardant et en le proposant comme un rival possible du peintre flamand. Mais, en vérité, quand on songe combien il y a loin, à cette heure, de Josépin à Rubens, et à quel point la renommée d'un artiste, jugé par ses contemporains, est sujette aux révisions de la postérité, on n'ose plus porter un jugement sur les peintres qui vivent encore ou qui viennent de mourir, de peur que nos grands hommes ne soient un jour rayés de la liste ou rejetés dans les rangs inférieurs par ce tribunal suprême qui est le Temps.

Dominici a prouvé par de bonnes raisons que Cesari devait être rangé dans l'école napolitaine, puisqu'il était natif d'Arpino, qui est une ville du royaume de Naples. Il est vrai que Baglione, au commencement de la notice qu'il a écrite sur Josépin, dont il fut le disciple, dit que son maître était né à Rome et qu'il était fils d'un peintre d'Arpino; mais ce biographe se contredit en avouant plus loin que Cesari, architecte autant que peintre, construisit plusieurs bâtiments à Arpino en l'honneur de sa patrie et de son nom. D'ailleurs, Cesari lui-même avait tranché la question, puisqu'il avait écrit sur la porte de la maison qu'il habitait à Rome, dans le Corso : *Joseph Arpinas*. Et comme, après tout, beaucoup de ses ouvrages sont à Naples et que sa manière est conforme à celle des peintres napolitains de son temps, nous ne voyons aucun motif pour ne pas le ranger dans l'école napolitaine, ainsi que l'a fait Dominici.

Sous le pontificat de Grégoire XIII, de la maison Buoncompagni de Bologne, le petit Joseph, *Giuseppino*, déjà bon dessinateur, quoiqu'il fût âgé de treize ou quatorze ans au plus, avait été mis par son père au service de plusieurs peintres qui décoraient alors des loges du Vatican et qui lui donnaient à préparer leurs palettes. Mais lui, les voyant peindre, conçut le désir de faire comme eux, et, profitant un jour de leur absence, il représenta sur un pilastre des petites figures de satyres qui étaient si bien tournées et touchées avec tant d'esprit, que les maîtres, à leur retour, en furent émerveillés, se demandant qui pouvait être l'auteur d'un pareil morceau. Joseph, qu'on ne soupçonnait point, gardait le silence; mais son secret fut bientôt découvert par un garçon de l'atelier qui s'était caché tout exprès pour surprendre le coupable. Sur ces entrefaites, arrive le Père Ignace Danti, dominicain, surintendant des travaux, qui, admirant à son tour les figurines de Joseph, lui fit beaucoup de compliments et de caresses, et lui promit de le recommander au Pape. Or, le soir même, Grégoire XIII étant venu voir, selon sa coutume, où en étaient les peintures des *loggie*, le père Ignace lui présenta le jeune Giuseppino, qui n'avait pas eu le temps de faire une toilette de circonstance (*mal in arnese*), et qui, pour devenir un artiste supérieur, disait le surintendant, n'avait besoin que d'être encouragé et d'achever ses études avec l'aide bienveillante de Sa Sainteté[1]. Grégoire XIII, se prêtant de très-bonne grâce au désir du Père dominicain, accorda au jeune homme non seulement *la parte* (c'est-à-dire la provision, la ration) pour lui et pour sa famille, mais encore dix écus par mois pour l'aider à se perfectionner dans son art. De plus, il ordonna que lorsque Joseph travaillerait aux peintures commandées par le Pape, on lui payât un écu d'or par jour.

Cesari fit ses premiers ouvrages dans la salle des Suisses, où il peignit en clair-obscur Samson enlevant les portes de Gaza, et dans la salle des Palefreniers, quelques figures de Vertus avec des Enfants d'une fort belle couleur, *con puttini colorito assai vaghi*, dit Baglione. Mais ce qui le mit en relief, ce fut la *Canonisation de saint François de Paule*, grande machine qu'il exécuta dans le cloître de la Trinité-du-Mont, et où figuraient le Pape Léon X, escorté de la cour pontificale. Du jour où il l'eut exposée aux regards des Romains, on ne parla plus dans Rome que de Joseph d'Arpino. L'artiste avait mis dans cet ouvrage toute la fraîcheur de son talent; il y avait montré surtout, ce à quoi on attachait alors un grand prix, l'adresse du pinceau, les agréments de la touche. C'était une qualité que déjà on estimait de premier ordre à la fin du seizième siècle. Une fois les grands maîtres morts, Léonard, Michel Ange, Raphaël, André del Sarte, Titien, la peinture était tombée des hauteurs du style dans le maniérisme, de même qu'on voit succéder aux grandes littératures le goût du brillant et la recherche des phrases. Ce qui eût passé en d'autres temps pour la marque d'un artiste inférieur fit justement le succès de Josépin. Il devint bientôt un des peintres le plus occupés dans une ville où florissaient pourtant Baroche, François Vanni de Sienne et Annibal Carrache. Il fut choisi par Grégoire XIII pour décorer de compositions historiques et d'arabesques les constructions nouvellement ajoutées au palais de Monte-Cavallo, et, par une allusion flatteuse à son protecteur, il peignit, dans une petite chapelle de ce palais, l'histoire de Grégoire le Grand. Il fut ensuite chargé de peindre une chapelle dans l'église des frères Benfratelli, en l'île du Tibre, un tableau de la Trinité pour la sacristie

[1] Come dava speranza di riuscir grand'uomo, se la pietà di Sua Santità di qualche ajuto l'avesse favorito, accioche egli si fosse potuto dare a suoi studi ed attendere agli stimoli virtuosi del suo nobil genio. *Baglione*.

degli Orfanelli, un tableau d'autel pour l'église Sainte-Hélène *de' Credenzieri* et le frontispice intérieur de Saint-Silvestre à Monte-Cavallo. Il aimait à introduire dans ses compositions des figures d'enfants, parce qu'il en savait par cœur la grâce et la morbidesse. D'ailleurs, il possédait, autant que personne, ces *poncifs* qui remplissaient déjà les œuvres courantes de l'école italienne, c'est-à-dire ces banalités, ces motifs rebattus de geste, d'attitude, de draperie et de prétendue expression, qui viennent se dessiner d'eux-mêmes sous le crayon du peintre, lorsqu'il n'a enrichi que sa mémoire et qu'il ne prend pas la peine de penser, de voir et de sentir. Si l'on ne sait au juste qui avait été son maître depuis le jour où Grégoire XIII lui assigna une pension de dix écus par mois, on sait du moins que Giacomo Rocca, son collaborateur et son ami, lui avait communiqué un grand nombre de dessins de Michel Ange, recueillis dans l'héritage de



DIANE ET ACTÉON (Musée du Louvre).

Daniel de Volterre. Or, il n'est rien de plus faux et de plus mal venu que ces emprunts faits par un artiste ordinaire à un homme de génie. Transposées dans le bagage de Josépin, les grandioses figures de Michel Ange y perdaient leur signification, leur caractère, et n'étaient plus que des boursouflures. Imaginez une prose vulgaire dans laquelle détonneraient tout à coup les grandes paroles de Bossuet ou de Pascal. Mais le temps était venu où l'on ne demandait à la peinture qu'un spectacle amusant et mouvementé, où l'on prenait le fracas pour l'éloquence et l'ostentation pour la force.

La vogue de Josépin ne fit que s'accroître sous le pontificat de Sixte-Quint, qui l'employa aux décorations du palais de Latran, tandis que le cardinal Alexandre Farnèse lui donnait à peindre tout un côté de l'église San-Lorenzo-in-Damaso. La fresque était, dans ce temps-là, son exercice favori ; il la maniait avec beaucoup de franchise ; il la tenait d'une couleur blonde, mais ferme, et il la pratiquait de façon à lui conserver longtemps sa limpidité et sa fraîcheur. C'est à Naples surtout que nous avons vu les fresques de

Josépin, plutôt que nous ne les avons regardées, car il y a tant et tant de belles choses à voir dans cette ville qu'il est bien difficile d'y faire attention à Josépin. Le prieur de la Chartreuse de San-Martino l'avait invité, sur sa réputation, à venir peindre le chœur et la sacristie de ce couvent, un des plus riches de l'Italie. Il s'agissait de décorer d'abord les voûtes de la sacristie, divisées en compartiments inégaux et rehaussées de corniches en stuc doré. Dans les petits caissons de forme oblongue, au nombre de huit, il représenta des sujets de l'Ancien Testament, tels que le *Sacrifice d'Abraham*, le *Songe de Jacob*, le *Buisson ardent,* et dans les cinq grands cadres, les épisodes de la *Passion* en petites figures d'environ trois palmes, dont l'invention est assez heureuse et l'exécution très-soignée. Les ronds ménagés dans la voûte furent remplis chacun par un enfant portant un instrument de la Passion; enfin, il fit en clair-obscur des Vertus allégoriques pour rompre la continuité des couleurs et reposer l'œil.

Toute cette machine avait été conduite avec diligence et avec amour; mais pendant qu'il travaillait à la voûte du chœur (et non pas à la coupole, comme le dit Baglione, car il n'y a pas là de coupole), les peintres napolitains lui suscitèrent toutes sortes de querelles. Justement, les fabriciens de Saint-Janvier venaient de lui confier la chapelle du Trésor, et déjà il en avait fait les esquisses, *le bozze*, et même quelques cartons, lorsque Bélisaire Correnzio, qui avait des prétentions sur cet ouvrage, souleva contre Josépin tous les artistes de Naples, et ce lui fut d'autant plus facile que les Napolitains, très-ombrageux à l'endroit des travaux de peinture, souffraient impatiemment la concurrence des peintres étrangers à leur ville. Ligués contre Josépin, ils lui firent éprouver tant de dégoûts qu'il faillit en perdre la cervelle et même la vie[1]. Désespéré, il abandonna la partie et s'en retourna, ou plutôt il s'enfuit à Rome, laissant inachevées les décorations du chœur, qui, plus tard, furent terminées, sans la moindre disparate, par Bernardino Siciliano. S'étant arrêté en route chez les moines du Mont-Cassin, il leur fit cadeau des cartons qu'il avait préparés pour la chapelle du Trésor, comme s'il eût voulu se séparer de tout ce qui lui rappelait d'aussi fâcheux souvenirs.

De retour à Rome, il y retrouva des honneurs, des commandes innombrables et tout le renom qu'il y avait laissé. C'était à qui emploierait ses talents, réputés supérieurs, et lui, plein d'imagination et plein de mémoire, l'esprit meublé de ces lieux-communs qui avaient alors, il est vrai, moins de banalité que maintenant, il remplissait les programmes les plus variés d'autant plus facilement qu'il ne se croyait pas obligé de consulter la nature. Voulait-on un *Couronnement de la Vierge,* une *Adoration des Mages,* une *Nativité,* une *Assomption*, ou la *fable d'Hercule*, ou une bataille, il était toujours prêt. Le cardinal Santa-Severina, les Ogliati et les Cantarelli, le sieur Corradino Orsino et vingt autres se disputaient ses ouvrages, et lui firent décorer à leurs frais les églises des Grecs, de Saint-Louis-des-Français, de Sainte-Praxède, et le palais de Santa-Severina sur le monte Citorio, et la loge du palais Orsino, voisin de San-Tomaso-in-Parione. Les peintures de Sainte-Praxède, représentant l'*Ascension du Seigneur,* avec les apôtres, les prophètes et les sibylles, passent pour être de ses meilleures; elles sont d'une couleur vigoureuse qui soutient les lumières et enlève les figures. Josépin y déploya un art qui est aujourd'hui perdu, l'art de plafonner, c'est-à-dire de dessiner les figures en l'air et en raccourci, *di sotto in sù*, et il est juste d'ajouter que cet art exige un dessinateur expert et hardi, aussi habile à exprimer le vrai qu'à rendre vraisemblable le mensonge des formes qui doivent tromper les yeux.

L'originalité, la distinction, ce que les Italiens appellent le *gran gusto*, voilà ce qui manquait à Josépin. Il n'avait ni le style ni un style. Aucune partie de l'art n'était chez lui ni faible ni forte. Composition, dessin, couleur, maniement du pinceau, toutes ces qualités, excepté la dernière, lui étaient départies à doses moyennes et s'équilibraient assez bien pour faire de lui un peintre fort recherché en un temps de décadence. Ses défauts pourtant ne pouvaient échapper à un artiste aussi clairvoyant qu'Annibal Carrache. Plus d'une fois il censura dans l'œuvre de Josépin ses gestes insignifiants et convenus, ses draperies, dont

[1] L'iniquità de Belizario Correnzio, che pretendea perse l'opera, operò sì, che unitosi con altri pittori del suo partito, diedero tanti e tali disgusti al cavaliere, che vi ebbe a perdere il cervello, e la vita. Dominici, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti napoletani. Napoli,* 1742.

les plis n'étaient motivés ni par le mouvement ni par les dessous, la fatigante monotonie des pieds et des mains qu'il adaptait indifféremment à toutes ses figures, et la distribution des lumières et des ombres qui semblait faite arbitrairement, au hasard, et accidentée sans raison, pour l'unique plaisir des yeux. Josépin n'était pas d'humeur à tolérer ces critiques. Il y était d'autant plus sensible qu'il les entendait répéter par un homme qui avait été un instant son aide et qu'il regardait comme son inférieur, Michel Ange de Caravage.



ADAM ET ÈVE CHASSÉS DU PARADIS (Musée du Louvre)

Forcé par la misère de travailler pour quelque argent dans l'atelier de Josépin, Caravage en était sorti humilié et il se vengeait en le décriant, mais de bonne foi, car il y avait une incompatibilité absolue entre le naturalisme brutal de Caravage et le talent de Josépin, talent théâtral et presque tout de convention. Des critiques réciproques, on en vint aux injures. Josépin, qui était chevalier du Christ, et qui avait d'ailleurs de grandes manières et beaucoup d'orgueil, ne trouva rien de mieux que d'appeler en duel Annibal Carrache; mais pensant que l'épée n'avait rien à trancher dans un pareil différend, Annibal montra un pinceau à son adversaire et lui dit : voilà mes armes. Caravage, au contraire, aussi rude de tempérament et d'humeur

qu'il était énergique et violent dans sa peinture, insulta Josépin et le provoqua; mais, à son tour, Josépin, qui n'avait pu faire accepter son défi par Annibal Carrache, refusa le défi de Caravage sous prétexte que celui-ci n'était pas encore chevalier.

A cette époque, Josépin était puissamment patroné par les Aldobrandini, dont l'un occupait le trône pontifical sous le nom de Clément VIII. Il avait orné de ses peintures la magnifique villa que cette famille possédait à Frascati, et que nous avons visitée comme font tous ceux qui vont à Rome. Le cardinal Pierre Aldobrandini ayant été envoyé en France à titre de légat, auprès de Henri IV, Josépin fut désigné pour être du voyage. Sous les auspices du légat apostolique, il offrit au roi très-chrétien (style du temps) deux tableaux représentant, l'un saint Georges à cheval, l'autre saint Michel terrassant le démon, et il en fut royalement remercié. Mais nous ne savons ni quel effet produisirent ces peintures à la cour de France, ni ce qu'elles sont devenues. D'après la notice de Baglione, ce fut seulement sous le règne de Louis XIII que Josépin reçut l'ordre de Saint-Michel. Il faut croire, du reste, qu'il avait laissé en France quelques attaches, puisqu'en 1629, Richelieu pensait à lui pour la seconde galerie du Luxembourg et en écrivait à la reine.

Josépin était alors à Rome déjà vieux, mais toujours en possession des faveurs pontificales. Sous les papes Paul V, Grégoire XV et Urbain VIII, il ne cessa d'être considéré et traité comme un artiste de premier rang. Ce fut lui qui eut l'insigne honneur de fournir les cartons des peintures qui devaient être exécutées en mosaïque à la coupole de Saint-Pierre. Ce fut lui qu'on chargea de dessiner les catafalques et les pompes funèbres de François Aldobrandini et d'Alexandre Farnèse, duc de Parme. Les églises de la Minerve, de Sainte-Lucie, de Saint-Jean-Chrysogone, de Sainte-Marie-Majeure, de Loreto di Fornari, et les églises del Gesù, della Pace, della Vittoria, della Scala, et bien d'autres encore, furent décorées par lui de fresques ou de tableaux à l'huile. Le pape Clément VIII lui avait donné la surintendance des travaux d'art dans la basilique de Saint-Jean-de-Latran, et cette surintendance lui avait valu l'ordre du Christ; mais quelles que fussent ses obligations envers Clément VIII et les Aldobrandini, il affectait parfois de se faire prier, de se faire attendre. En vain le pape l'avait supplié de terminer les peintures de Saint-Jean-de-Latran pour l'année du grand jubilé (1606), Josépin, au lieu de hâter les travaux et d'y prendre lui-même une part active, traîna en longueur et allégua mille excuses pour justifier ses retards. C'est là un trait de son caractère: empressé à servir les simples amateurs sans noblesse et sans nom, il le prenait toujours de haut avec les grands et les princes, et il se montrait, dans son commerce avec eux, difficile, gourmé et renchéri[1]. Son genre de vie, d'ailleurs, était celui d'un personnage riche et important. Il aimait à monter à cheval et à se produire en public, l'épée au côté, avec ses croix du Christ et de Saint-Michel. Sa conversation était vive, enjouée; mais sur la fin il lui arrivait souvent de se plaindre en se rappelant les déplaisirs mortels que lui avait causés son séjour à Naples, et cependant, c'était la seule disgrâce qu'il eût essuyée durant sa longue carrière, qui fut un succès prolongé. Fixé à Rome, il y avait bâti un petit palais dans la via del Corso, près la Porte du Peuple, à main gauche, et lui-même il en avait donné les dessins, car il s'entendait en architecture, comme presque tous les peintres italiens. Il avait même dirigé plusieurs belles constructions à Arpino, sa patrie, dont il avait pris le nom. Sain et vigoureux, il était parvenu jusqu'à l'âge de quatre-vingts ans sans infirmité ni maladie, et on le voyait marcher, à cet âge, d'un pas leste et ferme, avec des jambes d'acier, *con una gamba* (*come si suol dire*) *di ferro,* dit Baglione. Il mourut le 3 juillet 1640, et il fut inhumé, selon son désir, dans l'église d'Araceli, à laquelle il portait une particulière dévotion. Sur une colonne qui est au milieu de la nef, à droite, il avait peint avec onction une tête de Christ dans un ovale, et c'est là, sans doute, qu'on lui donna la sépulture; elle se fit en grande pompe, avec quarante torches allumées autour du corps, que l'on exposa devant le maître-autel. Il laissait trois enfants, deux garçons et une fille, qui eurent une belle fortune à se partager.

Il n'est personne aujourd'hui, parmi ceux qui aiment la peinture et qui s'y connaissent tant soit peu, il

[1] Veramente Giuseppino la faceva come fanno talvolta i grandi, li quali con coloro che possono pretendere qualche superiorità, sono ritrosi, altieri e guardigni. — Passeri. *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti, in Roma*, 1772.

n'est personne, dis-je, qui ne prît parti contre Josépin dans sa querelle avec Annibal Carrache et le Caravage. Ces deux grands artistes réagissaient, chacun à sa manière, contre une peinture qui n'avait ni la dignité du style ni la vérité de l'imitation. Le premier essayait de remonter à la tradition des maîtres, le second voulait ramener l'art à la nature, même la plus grossière, tant lui répugnaient les fadeurs de la convention. Il est certain que ces deux qualités, le noble savoir d'Annibal Carrache et l'énergique vérité du Caravage, étaient bien préférables au maniérisme sans saveur et sans caractère du chevalier d'Arpino. Ici, du reste, nous n'en pouvons guère juger, car les ouvrages de Josépin sont fort rares en France, et l'on ne possède au Louvre



SUZANNE AU BAIN

que deux tableaux de sa main, *Adam et Ève, Diane et Actéon,* qui sont de sa seconde manière, la moins bonne, celle dont parle Baglione, quand il avoue que l'esprit de son maître s'était fatigué, débilité et refroidi. De ces deux petits morceaux, le plus petit surtout, *Adam et Ève chassés du Paradis*, est d'un fini qui va jusqu'à l'émail, et dans lequel se fondent et disparaissent toutes les touches. La figure d'Adam, dont le dessin mâle et ressenti contraste avec les deux autres figures, celles d'Ève et de l'ange, a été peinte sans doute sur un de ces croquis de Michel Ange que Josépin tenait de Giacomo Rocca et qu'il introduisait dans ses compositions, après les avoir plus ou moins adoucis et affaiblis. Quant au tableau de *Diane et Actéon*, que l'on a placé en regard du même sujet traité par l'Albane, il semble en être le pendant de la main de l'Albane lui-même, bien qu'il y ait un peu plus de pâte dans les clairs et un peu plus de liberté dans la touche. La Notice des tableaux du Louvre nous apprend, du reste, qu'un autre *Actéon* de l'Albane est attribué par les

inventaires de l'Empire au chevalier Cesari d'Arpino. La vulgarité ou l'insignifiance des airs de tête, des nus faits de pratique, sans distinction et sans nature, un coloris çà et là désaccordé par des bleus réfrigérants... voilà ce que nous montrent les deux Josépin du Louvre, particulièrement la *Diane*. Hâtons-nous d'ajouter que ses fresques et ses grandes compositions, que l'on voit à Rome et à Naples, justifient un peu mieux l'engouement de ses contemporains, et n'oublions pas de dire que Velasquez, ayant reçu mission de rapporter au roi d'Espagne douze tableaux des douze plus fameux peintres de son temps, plaça le chevalier d'Arpino sur la liste des douze, avec le Guide, Guerchin, Pietre de Cortone, André Sacchi, Lanfranc, Dominiquin, Gentileschi, Valentin, Nicolas Poussin, le chevalier Massimo et Sandrart. D'ailleurs, la première manière de Josépin a plus de mouvement, de tenue, de franchise. A cette manière appartiennent ses peintures de Sainte-Praxède, celles de la sacristie de San-Martino, et la *Bataille des Romains et des Sabins*, qui est au Capitole et que l'on regarde comme son meilleur ouvrage. Josépin y a fait voir une connaissance des chevaux qui n'est pas commune chez les peintres italiens, et surtout le talent qu'il possédait de rassembler et d'agiter de nombreuses figures et d'en tirer un drame optique, une sorte de tapage bien capable de donner le change à ceux qui n'ont jamais eu le sentiment du grand art ou qui en ont perdu la tradition.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Musée du Louvre. — *Adam et Ève chassés du Paradis.* Adam et Ève sont poursuivis par l'ange, qui tient une épée flamboyante. Collection de Louis XVI. Gravé par Levasseur.

Diane et Actéon. Diane au bain avec ses compagnes est surprise par Actéon. Collection de Louis XIV.

Naples. — A la sacristie de San-Felippo-Neri, un *Saint Sébastien.* A la sacristie de la Chartreuse de San-Martino, la voûte à compartiments dont nous avons parlé.

Dans la voûte du chœur de la Chartreuse, la *Manne dans le désert*, *Élisée à qui l'ange porte le pain*, le *Miracle des cinq poissons et des cinq pains* et la *Cène.* Dans les tympans au-dessus des fenêtres, quatre autres peintures représentant quatre *Cènes*, qui sont: les *Noces de Cana en Galilée*, le *Banquet du Pharisien*, le *Pain de proposition présenté à David*, et le *Christ à Emmaüs.* Dans les parties latérales, des saints, moines ou évêques, de l'ordre des Chartreux. Dans les pendentifs de la voûte, les *Quatre Évangélistes.*

Rome. — A Saint-Pierre, un *Saint Michel* exécuté en mosaïque par Calandra sur le dessin de Josépin. Les peintures de la coupole, exécutées en mosaïque; au-dessus de la porte des Suisses, une *Madone avec l'Enfant*, et *Saint Paul*, aussi en mosaïque.

A Sainte-Marie-Majeure, l'*Histoire de saint Grégoire Thaumaturge écrivant sous la dictée de la Vierge*, *Saint Luc entre deux évêques*, et dans les pendentifs de la coupole, les *Quatre grands Prophètes avec des Anges.*

A Saint-Charles *de' Catinari*, quatre tableaux représentant: le *Christ flagellé*, *Saint François soutenu par deux anges*, un autre *Saint François avec un ange*, et *Saint Bonaventure tenant une tête de mort.* Ces morceaux furent peints en vertu d'un fidéi-commis laissé par Antoine della Valle, tailleur.

Au Capitole, le *Combat des Horaces et des Curiaces, avec les deux armées;* la *Bataille des Sabins contre les Romains*, la *Fondation de Rome*, les *Vestales.*

A Saint-Jean-de-Latran, sur l'autel du Saint-Sacrement, l'*Ascension;* dans la petite chapelle de Saint-Jean, deux histoires du saint. — Un tableau à l'huile dans la chapelle du chœur, depuis à la famille Colonna.

A Sainte-Marie in Via, une *Annonciation.*

A Sainte-Praxède, une *Ascension* dont nous avons parlé.

A Saint-Louis-des-Français, l'*Histoire de saint Mathieu, apôtre*, avec deux prophètes sur les côtés.

Au palais Corradino Orsino, dans une *logetta*, divers traits de la fable d'Hercule.

A Saint-Silvestre à Monte-Cavallo, trois épisodes de la vie de saint Étienne.

A la Trinité des Convalescents, une *Madone avec l'Enfant*, *Saint Nicolas* et *Saint François.*

A Saint-Jean-Chrysogone, une *Madone et l'Enfant endormi.*

A la Madonna della Scala, la *Vierge et l'Enfant.*

A la Madonna della Vittoria, un *Christ mort*, la *Vierge* et *Saint André, apôtre.*

A la Minerve, dans la chapelle des Caffarelli, *Saint Dominique à genoux devant une Madone et des anges.*

Dans l'église du Gesù, le *Martyre de quelques Jésuites.*

Dans l'église neuve, la *Présentation du Sauveur.*

A Notre-Dame di Loreto de' Fornari : la *Nativité de la Vierge* et sa *Mort*, deux tableaux à l'huile.

Au Tempietto della Pace, à la chapelle de Monsignor Benigni, *Saint Jean l'Évangéliste et l'Ange.*

A Santa-Lucia degli Selci, un tableau d'autel à l'huile, et sur la porte en dedans, un *Père Éternel*, à fresque.

Au palais Conti, la *Chaîne d'Adonis*, fable champêtre de l'invention du sieur Tronfarelli Romain.

Vente Randon de Boisset (1777). — Deux tableaux: le premier, *Diane et ses Nymphes surprises par Actéon*, paysage de Paul Bril ; le second ; une *Femme qui file sa quenouille*, un berger, surveillant des chèvres, joue du flageolet ; plus haut, sont un homme et deux femmes, avec des chèvres, etc., dans un paysage de Paul Bril. Ils proviennent de la vente du comte de Guiche ; 5,000 liv.

Vente du prince de Conti (1777.) — *Adam et Ève chassés du Paradis terrestre* ; 3,000 liv.

Vente Boileau (1782). — Une Académie à la sanguine et un petit dessin à la pierre noire, représentant Ganimède; 48 liv.

Vente Basan père (1798). — Une *Première pensée du Massacre des Innocents*, dessin ; 20 fr.

IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4



École Italienne. *Peinture murale, Histoire.*

MATTIA PRETI, DIT LE CALABRÈSE

NÉ EN 1613; — MORT EN 1699



S'il faut en croire le biographe des peintres napolitains, Bernardo de Dominici, Mattia Preti appartenait à une très-ancienne famille dite *de' Presbiteri* qui remontait au temps de Constantin Porphyrogénète, c'est-à-dire au commencement du dixième siècle, et qui avait été plusieurs fois anoblie. Aujourd'hui, le seul personnage connu de cette famille est le peintre Mattia Preti, qui naquit le 24 février 1613, à Taverna, dans la Calabre ultérieure, d'où lui est venu le nom de Calabrèse. Son histoire est celle de tous les artistes d'heureuse extraction. Il reçut une éducation classique et soignée et on ne manqua pas de lui apprendre l'escrime, qui était l'exercice favori des jeunes gentilshommes. Il y prenait un vif plaisir et il y devint très-habile, mais un goût dominant se déclara chez lui pour le dessin dès qu'il put copier les gravures qu'avait laissées dans la maison paternelle un de ses frères, Gregorio Preti, assez bon peintre, déjà établi à Rome. Celui-ci l'ayant invité à le rejoindre, Mattia partit malgré sa mère et presque en fugitif, voyageant de conserve avec quelques marchands de soie qui le conduisirent à Naples, d'où il eut bientôt gagné Rome. Il faut croire que Gregorio ne manquait pas de talent puisqu'il fut élu prince de l'académie de Saint-Luc, et qu'il obtint du pape le titre de chevalier des lances rompues, *delle lancie spezzate*.

Il est remarquable que Preti, arrivé à Rome à l'âge de dix-sept ans, demeura neuf ans sans toucher un pinceau. Son unique étude était celle du dessin. Il allait tantôt disputer le prix aux élèves de l'académie de Saint-Luc, où l'on posait le modèle, tantôt copier les chambres de Raphaël au Vatican, tantôt étudier les peintures d'Annibal Carrache à la galerie Farnèse. Sa grande préoccupation était de bien connaître la place et l'emboîture des os, l'insertion des muscles et leurs tendons. Ce fut pour se pénétrer de l'anatomie humaine qu'il s'attacha spécialement à l'Hercule Farnèse, dont la musculature est si nettement écrite et si fortement ressentie. Cependant, agile et robuste, il aimait aussi à battre le fer dans les salles d'armes et il y apportait toute l'impétuosité de la jeunesse, toute la souplesse d'un homme bien découplé, qui était naturellement propre aux exercices du corps. Sa bonne mine et les protecteurs de son frère, entre autres le cardinal Rospigliosi, l'avaient fait bien venir de la princesse de Rossano, dona Olimpia Aldobrandini, veuve de Paul Borghèse. Cette princesse était en grande faveur auprès d'Urbain VIII ; elle n'eut pas de peine à introduire le jeune peintre dans les bonnes grâces du pape, qui lui conféra le titre qu'avait déjà son frère, en le nommant chevalier des lances rompues.

Rome était alors habitée par les plus fameux peintres du temps : Dominiquin, le Guide, Lanfranc, Pierre de Cortone, et entre ces divers maîtres, Preti demeurait irrésolu, ne sachant lequel choisir, bien qu'il eût une grande vénération pour Dominiquin, qui l'aimait avec bonté, et une certaine préférence pour Lanfranc, dont il admirait les pompeuses draperies et la manière de peindre, qu'il trouvait facile, généreuse et superbe. Il hésitait encore, dit Dominici, lorsqu'on exposa dans la basilique de Saint-Pierre la *Sainte Pétronille* du Guerchin, tableau étonnant par l'énergie des clairs et des ombres, la fraîcheur des carnations et le ressort d'une composition hardie et mouvementée. Preti en fut frappé à ce point qu'ayant coupé court à ses irrésolutions, il partit sans délai pour Cento, dans la pensée de recevoir les leçons du Guerchin. Il était muni des recommandations de dona Olimpia et du cardinal Rospigliosi, qui l'adressaient au légat de Bologne. Il ne fallut rien moins que l'influence de ces grands personnages pour décider le Guerchin à prendre un élève, ce qui répugnait à son humeur un peu sauvage. Baldinucci s'est donc trompé lorsqu'il a dit que Preti était le disciple de Lanfranc. « Me trouvant à Malte en 1698, avec mon père, dit Dominici, j'y vis le commandeur Calabrèse, et j'entendis de sa bouche, entre autres particularités de sa vie, qu'il avait eu pour maître le Guerchin, comme l'atteste d'ailleurs sa manière. » Preti passa plusieurs années dans l'atelier silencieux de Barbieri, qui était un célibataire dévot, et il n'y fit sa première peinture qu'à l'âge de vingt-six ans, en 1639. C'était une Madeleine, colorée d'un si beau ton et avec tant de relief que Guerchin la montra à l'Albane, à Lionelle Spada, au Cavedone et à tous ses amis de Bologne. En encourageant l'élève du Guerchin, les Bolonais lui parlèrent de Paul Véronèse comme du peintre par excellence des grandes machines. Là-dessus le jeune homme ne peut contenir sa curiosité ; il prend congé du *professore*, et le voilà parti pour Venise.

Ce fut avec douleur que le Guerchin vit s'éloigner un élève dont le caractère lui plaisait et qu'il tenait en grande affection, au point qu'il avait voulu le marier à une de ses parentes, *gli avrebbe data in moglie una sua congiunta;* mais le Calabrèse était amoureux avant tout de son art et il comptait aller en droiture à Venise. Toutefois, il eut occasion, chemin faisant, de voir à Parme les peintures du Corrége, et il s'arrêta quelques jours à étudier les merveilleuses figures qui montent dans le ciel des coupoles et qui en descendent, remplissant d'air les voûtes qu'elles font disparaître, et ouvrant aux âmes en prière les régions éthérées du paradis. Arrivé à Venise, il fut ébloui, comme depuis il l'a raconté, de ces vastes décorations compliquées si grandement et si facilement débrouillées ; Titien lui-même ne lui fit pas autant d'impression que Véronèse, et le souvenir qu'il conserva de ce prodigieux machiniste était encore présent à son esprit et plein de fraîcheur dans les derniers jours de sa vieillesse. Cependant, au lieu de se laisser abattre par l'admiration, il se mit à l'œuvre, et en le voyant opérer, quelques seigneurs vénitiens, les Baglione, les Sagredi, eurent envie de ses peintures et lui en achetèrent ; mais on ignore ce que ces ouvrages sont devenus.

L'Italie a eu le privilége de produire en très-grand nombre des tempéraments de peintres, je veux dire de ces hommes qui se développent toujours dans le sens de leur naturel et restent semblables à eux-mêmes,

après avoir étudié et admiré les autres. Le Calabrèse voulut voir tous les maîtres de son temps : il alla visiter, à Milan, Marazzone, Sammacchini, Castelli, Paggi; à Gênes, Cambiaso; en France, Simon Vouet et Pierre Mignard; en Belgique, le grand Rubens, mais il demeura ce que la nature l'avait créé, un artiste robuste, au clair-obscur violent, aux contours prononcés, au coloris fier. Lorsqu'il vint à Paris, une chose excita son enthousiasme, ce fut la galerie de Médicis peinte au Luxembourg par Rubens; il n'avait encore rien vu d'aussi beau depuis Véronèse. Ne pouvant résister au désir de connaître un si grand homme (je parle de Rubens), il poussa jusqu'à Anvers. A son arrivée, son premier soin fut d'aller entendre la messe. Or, précisément, l'autel où officiait le prêtre se trouvait décoré d'un si magnifique tableau de Rubens, que le Calabrèse, malgré



INCRÉDULITÉ DE SAINT THOMAS (Musée de Naples).

sa dévotion, n'en put détacher ses regards. A la fin de la messe, il fut abordé avec une grande courtoisie par un gentilhomme qu'entourait une suite nombreuse et qui lui demanda son sentiment sur le tableau de l'autel. « C'est pour en connaître l'auteur que je suis venu en Flandre, dit le Calabrèse. — Eh bien! reprit le gentilhomme, souffrez que je sois votre guide, et d'abord que je vous fasse les honneurs de ma maison. » Ce disant, il conduisit l'étranger dans un hôtel magnifique où l'on ne voyait que statues, bas-reliefs, vases, médailles, curiosités de tout genre, sans parler des peintures, dont plusieurs étaient justement de Rubens. Le gentilhomme en fit la critique avec beaucoup d'esprit, tandis que le peintre italien en indiquait du doigt toutes les beautés. « Vous raisonnez trop bien sur la peinture, dit le seigneur flamand, pour n'être pas vous-même un maître égal à celui que vous admirez. — Je suis venu dans ce pays, répondit humblement le Calabrèse, pour connaître ce grand peintre et apprendre quelque chose de lui. — Eh bien! puisque c'est là votre désir, dit le gentilhomme, sachez que je suis Pierre-Paul Rubens. » Preti, qui pensait avoir

devant lui un grand seigneur, un prince, fut très-étonné ; mais il n'en eut que plus d'éloges pour la fraîcheur d'un coloris qui faisait pâlir la nature même. « Vous savez, dit-il à Rubens, le mot de Guido Reni sur votre peinture : Celui-là pétrit du sang dans ses couleurs, *macina sangue costui ne' suoi colori...* » On juge quels rapports de bienveillance s'établirent entre les deux artistes. Quand ils se quittèrent, Rubens fit présent au Calabrèse d'une *Hérodiade* tenant la tête de saint Jean-Baptiste dans un bassin, superbe morceau qui plus tard fut offert par le donataire au pape Urbain VIII. Après une courte excursion en Allemagne, Preti revint s'établir à Rome, disposé aux plus sévères études et résolu d'abandonner pour jamais l'escrime.

Tant de pérégrinations n'avaient pas du reste changé les instincts naturels de Preti. Il se retrouvait le même, toujours porté à la manière forte, plein de goût pour les expressions énergiques, les ombres noires et les reliefs saisissants. Deux tableaux qu'il fit à son arrivée, et dont il voulait faire hommage au pape et à dona Olimpia, furent pris pour des Guerchin : l'un représentait le *Christ devant Pilate ;* l'autre, *Pénélope qui chasse les faux amis d'Ulysse.* Le peintre avait une ambition, celle d'être chevalier de l'ordre de Jérusalem. Dona Olimpia supplia le Saint-Père de conférer cette dignité à Preti ; mais il fallait pour cela plusieurs quartiers de noblesse : Preti en fit la preuve. Cependant le grand-maître devait, selon l'usage, confier à des commissaires le soin de vérifier les titres. Ces commissaires, qui étaient à Rome, allaient se rendre à Cosenza et à Taverna, et ce voyage, accompli aux frais du postulant, eût été pour lui une dépense ruineuse. Le pape, à la prière du Calabrèse, expédia un bref qui dispensait le candidat de preuves plus amples, et ce bref, daté du 13 novembre 1641, fut suivi d'un autre, en date du 31 octobre 1642, en vertu duquel Mattia Preti fut armé chevalier, à Rome, dans l'église Santa-Anna-di-Borgo. Son frère Gregorio venait d'être chargé de peindre deux fresques de Saint-Charles *de' Catenari ;* mais comme il reconnaissait, avec tout le monde, que Mattia lui était supérieur et qu'il était charmé d'avoir un chevalier de Malte dans sa famille, il lui céda de fort bonne grâce une de ses fresques : *Saint Charles distribuant son bien aux pauvres.* Rien n'était plus conforme qu'un tel sujet à l'humeur du peintre, qui se plaisait à représenter la douleur, la misère et les haillons. Autant qu'il m'en souvient, cette peinture, que j'ai vue à Rome, a poussé au noir ; elle est empâtée vigoureusement et d'un dessin ressenti, et le tout est enveloppé de cette teinte cendrée qui semble convenir, dit Lanzi, aux scenes douloureuses ou tragiques.

Sur ces entrefaites vint à Rome un fameux maître d'armes, qui avait été le professeur de l'empereur Léopold, et qui déjà remplissait la ville du bruit de ses bravades, défiant tous les chevaliers romains et se proclamant invincible. La princesse de Rossano, chez qui les jeunes nobles se réunissaient quelquefois pour l'exercice de l'escrime, imagina d'opposer à ce fanfaron l'habileté bien connue du Calabrèse, qui, après quelques hésitations, consentit à soutenir l'honneur de la noblesse romaine. A l'heure dite, une foule immense se rendit sur le théâtre du combat. On était convenu de trois assauts : à la première passe, le chevalier atteignit son homme en pleine poitrine, *rimase perditore il maestro, anzi carico di colpi nel petto.* Mais, trop échauffé par la lutte, Preti défia son adversaire à l'épée nue et le blessa au bras. Celui-ci, découragé, ne cessait de rompre et allait se dérober lorsque le chevalier s'emporta jusqu'à l'accabler d'injures, et prenant son épée par la lame, il fit mine de le frapper avec la garde. L'autre cherchant à esquiver le coup, se heurta contre un morceau de bois, et en tombant il y donna de la tête avec tant de force qu'on dut venir à son secours et le porter tout sanglant chez l'ambassadeur d'Allemagne. Ce personnage, furieux de se voir humilié et outragé dans la personne d'un sujet de l'empereur, donna ordre à ses *bravi* de lui amener le Calabrèse mort ou vif. Grâce à dona Olimpia, on cacha le peintre au Vatican ; mais comme les assassins le cherchaient toujours, le pape le fit secrètement conduire à Civita-Vecchia, où il s'embarqua pour l'île de Malte.

Une sorte de fatalité le poursuivait. A peine eut-il fini de peindre le portrait du grand-maître et une *Décollation de saint Jean*, qu'un chevalier de je ne sais quelle nation lui chercha querelle sur sa noblesse, qu'il prétendait équivoque, disant que la chevalerie et la peinture étaient choses incompatibles, et autres propos de ce genre. Le Calabrèse en fut tellement irrité qu'un jour il frappa son adversaire de façon à le laisser pour mort sur la place. Après cet acte de violence, il fallait échapper à la justice du grand-maître : l'artiste n'eut que le temps de se jeter dans une felouque en partance pour Livourne. Là se trouvait justement

un évêque de la cour de Rome, que Preti avait connu et qui venait d'être nommé nonce du pape en Espagne.



SAINT NICOLAS DE BARI (Musée de Naples).

Le peintre accepta avec joie la proposition que lui fit le prélat de l'emmener à Madrid. Il y fut accueilli avec honneur; mais son séjour en Espagne ne fut pas de longue durée et il y travailla peu, parce que la mort du pape

Urbain VIII, survenue en 1644, rappela le nonce au Vatican, où l'on venait d'élire le cardinal Pamfilio sous le nom d'Innocent X. Preti suivit le nonce. Il espérait, en arrivant à Rome, y obtenir de grands travaux; malheureusement la place était occupée par des peintres que l'on regardait alors comme des prodiges, Lanfranc et Pierre de Cortone. Il n'eut à peindre que des morceaux de pacotille pour un entrepreneur de tableaux qui en faisait le commerce, Pellegrino di Rossi. Tout cela l'eut bientôt dégoûté, et il prit le chemin de Bologne, où il allait retrouver son ancien maître.

Le Guerchin reçut son élève comme il eût fait d'un parent, et accablé lui-même d'ouvrages, il s'empressa d'envoyer le Calabrèse en son lieu et place à Modène, auprès des Carmes, qui voulaient décorer de peintures la coupole de leur église. Dominici raconte longuement toutes les difficultés que firent les frères pour confier la décoration d'une coupole à un homme qui leur était inconnu. Les esquisses de Preti furent portées à Bologne et soumises à tous les peintres de cette ville, qui affirmèrent que personne n'était capable de mieux conduire une pareille machine. Preti, en effet, s'en tira fort habilement : il peignit dans sa coupole le paradis avec la sainte Trinité qui dispense des grâces aux bienheureux frères du Carmel, par l'intermédiaire de la Vierge et du prophète Élie. Les quatre pendentifs étaient remplis par les figures des évangélistes, et la composition tout entière était pleine d'anges et de chérubins qui baignaient dans la lumière du ciel. Cette fois l'artiste s'était souvenu du Corrége et de ces gracieux raccourcis qu'il avait admirés à Parme. Il sortit triomphant de son épreuve.

Elle serait interminable l'énumération des peintures du Calabrèse. On la trouvera, sinon complète, du moins très-étendue, dans la biographie de Dominici, qui a consacré à ce maître soixante-quinze pages in-quarto. On y verra mentionnés un tableau de *Sophronie et Olinde*, qu'il peignit à Bologne en revenant de Modène, puis un voyage à Florence, où il eut à faire son propre portait pour la galerie du grand-duc, ensuite une seconde excursion à Venise, où il apprit la mort de Lanfranc, qui laissait inachevées les fresques de San Andrea della Valle. Cette circonstance lui inspira la résolution de retourner à Rome. Là, grâce à l'influence de la belle dona Olimpia, devenue toute puissante sous le pape Innocent X, il obtint de succéder à Lanfranc dans une église déjà célèbre par les admirables peintures du Dominiquin. Nous avons vu les fresques du Calabrèse, et il faut convenir qu'elles ont deux défauts considérables : le premier d'offrir des figures colossales à une place où cette proportion n'était pas voulue; le second, de ne pas soutenir le voisinage des compositions si expressives et si bien senties du Dominiquin, qui font paraître matérielles et pesantes celles du Calabrèse. Quand on les découvrit, les Romains en firent d'amères critiques, les peintres se moquèrent de l'auteur, et Preti, qui, dans sa colère, s'était emporté jusqu'à frapper violemment un de ses railleurs, dut prendre la fuite et se réfugier à Naples. Mais une autre mésaventure l'y attendait. C'était en 1656 : la peste venait de désoler la ville et le cordon sanitaire y était maintenu dans toute sa rigueur. Lorsque le chevalier se présenta aux barrières, il se prit de querelle avec la garde qui voulait lui interdire l'entrée, et se voyant couché en joue par un des soldats, il tira son épée et le tua raide. Comme il s'enfuyait, il rencontra la patrouille qui venait relever les sentinelles, et qui, le trouvant une épée sanglante à la main, l'arrêta et le conduisit en prison. Il y allait cette fois de sa tête, et en effet les juges du conseil de guerre opinèrent pour la mort, lorsque le vice-roi, intervenant, s'écria : « Un grand artiste ne doit pas mourir : *excellens in arte non debet mori.* » Le Calabrèse fut condamné pour toute peine à peindre gratuitement les portes de la ville. La décoration d'une de ces portes, celle de Santo-Spirito, fut son chef-d'œuvre. On y voyait un ange superbe remettant dans le fourreau l'épée de la justice divine, tandis que sur les marches d'un temple gisaient des cadavres de pestiférés, entr'autres celui d'une femme avec son enfant à la mamelle. Un esclave de haute taille traînait au bout d'une corde un de ces cadavres à demi enveloppé dans un linceul. Cette figure, prise sur le fait, car le peintre l'avait vue de ses yeux durant la peste, était peinte avec une verve surprenante, et Solimène ne se lassait point de l'admirer.

Le Calabrèse eut à Naples ce privilége que les peintres napolitains, très-jaloux les uns des autres, se réunirent pour lui rendre justice. Il avait été chargé par les pères Célestins de peindre le soffite de leur église de *San Pietro à Majella*, et il devait y retracer la vie de saint Pierre Célestin et les actions glorieuses de sainte Catherine d'Alexandrie. Sans donner des proportions démesurées à ses figures, il les avait tenues assez grandes pour la place qu'elles devaient occuper, et comptant sur la perspective, il avait traité sa peinture

très-largement, frappant de touches heurtées, les narines les yeux, les bouches, et les clairs du front, de sorte que, regardées de près, ses fresques paraissaient brossées à la grosse et *strapassees*, comme disent les Italiens, tandis qu'à la distance prévue, elles devaient s'harmoniser et se finir d'elles-mêmes par le seul effet de l'air interposé. Les moines, qu'un artiste jaloux avait excités contre le Calabrèse, refusaient d'accepter un ouvrage qui leur semblait scandaleusement négligé. Il fallut appeler des experts, et l'on choisit les peintres les plus renommés de Naples, Andrea Vaccaro, Francesco di Maria, Luca Giordano, qui déclarèrent excellente et pleine de maëstrie l'exécution du Calabrèse. Giordano proposa même de prendre les toiles de son



SAINTE CATHERINE ENLEVÉE PAR DES ANGES.

confrère en échange de celles qu'il composerait lui-même. Les moines, vaincus et persuadés, consentirent à mettre en place les peintures de Preti, qui furent applaudies de toute la ville. Parmi celles qui sont relatives à l'histoire de sainte Catherine, il en est une où on la voit morte, couronnée de roses et portée par des anges, composition gracieuse qui fait exception dans l'œuvre du maître, car il est surtout un peintre rude, fier et sombre. Ce même Giordano, qui prit loyalement son parti contre les Célestins, ne laissait pas de le critiquer vivement à l'occasion. Il lui reprochait ses airs de tête communs, son grossier naturalisme et sa manière attristée par des teintes fondues dans le noir de fumée. Il disait tout haut que Preti donnait à ses personnages les plus nobles, par exemple à saint Sébastien, des physionomies de portefaix. De telles critiques étaient justes, et il y faut ajouter que le Calabrèse, pur décorateur, était banal aussi dans ses draperies et qu'il cherchait ces contrastes forcés de gestes et de mouvements qui furent si longtemps de mode, en Italie comme en France, après la mort de Michel Ange.

Au surplus, Giordano apercevait d'autant plus clairement les défauts de son rival, qu'il désirait le voir s'éloigner de Naples. Il eut ce plaisir en 1657, lorsque le grand-maître de Malte, Paul Lascaris, étant mort, fut remplacé par Fra Martino de Rédin. Appelé à Malte par son supérieur, le chevalier se préparait à partir pour cette île; mais un Florentin de ses amis l'entraîna en Toscane, où il fit un court voyage avant de se rendre auprès du grand-maître. Ce qu'il fit là de peintures décoratives, nous ne pourrions le dire sans fatiguer le lecteur. Non-seulement il décora toute l'église Saint-Jean et les autres églises de Malte, mais il envoya d'innombrables tableaux en Italie, en France, à Venise, à Madrid, dans les Pays-Bas. Un des plus grands morceaux qu'il ait composés est le *Martyre de saint Laurent*, qui a plus de dix mètres en largeur, et dont la beauté était si renommée que Louis XIV voulut l'acheter à tout prix, sans pouvoir l'obtenir. Toutefois, à mesure qu'il avançait en âge, sa main s'affaiblissait, et ses dernières œuvres sont ou négligées ou débiles. Mariette rapporte, dans ses notes sur l'*Abecedario* d'Orlandi, ce que disait du Calabrèse un homme qui l'avait vu peindre et qui avait même demeuré chez lui : « Il peignait avec un tel feu et une telle rapidité qu'à la façon dont il distribuait ses teintes sur la toile et dont il maniait le pinceau, on aurait cru qu'il jouait du tambour; expression bizarre mais significative. »

On juge ce qu'a dû produire un artiste qui travaillait avec une pareille promptitude et qui, ayant vécu jusqu'à l'âge de quatre-vingt-six ans, ne cessa de tenir le pinceau que peu de temps avant sa mort, arrivée à Malte en 1699. Sauf quelques nuances, le Calabrèse représente dans l'école napolitaine ce que furent Caravage à Rome, le Guerchin à Bologne, Valentin en France, Zurbaran en Espagne. Il a été, comme ces maîtres, un dessinateur savant et ferme, mais sans choix, un coloriste sans finesse et sans transparence. Environnées d'ombres opaques, et pour ainsi dire noyées d'encre, ses figures reluisent çà et là au sein des ténèbres et ne perdent un peu de leur vulgarité qu'en se cachant dans la poésie de la nuit.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Musée du Louvre. — *Saint Paul et saint Antoine dans le désert*. Les deux saints, assis les yeux tournés vers le ciel, rendent grâce au Seigneur du pain qu'un corbeau vient leur apporter chaque jour dans le désert. Musée Napoléon.

Martyre de Saint André. — La scène se passe à Patras, en Achaïe. Le saint, attaché à une croix avec des cordes, tourne ses regards vers le ciel. A droite, un jeune homme appuyé sur un bâton le contemple; de l'autre côté, le proconsul, suivi d'un de ses gardes, attend que le saint ait expiré. Gravé dans le musée Filhol.

Musée degli studi, a Naples. — On compte plusieurs ouvrages du maître : *Saint Nicolas de Bari* en extase au milieu des anges; l'*Enfant prodigue*, le *Denier de César*, *Jésus précipitant le démon du haut de la montagne*.

San Pietro a Majella, a Naples. Le plafond de cette église, peint par le Calabrèse, représente la vie de saint Pierre Célestin et les actes de sainte Catherine d'Alexandrie.

Église Saint-Jean, a Malte. — Toute cette église, et d'autres encore de la même île, sont décorées de la main du Calabrèse. On en trouvera la mention dans le livre de Dominici.

San Carlo de' Catenari, a Rome.—*Saint Charles faisant l'aumône*, peinture à fresque au-dessus de la porte; elle fut faite par Mattia en concurrence avec son frère Gregorio.

San Pantaleone, a Rome. — Il y avait un tableau relatif à la vie du saint titulaire, mais il fut transporté, au siècle passé, dans le Collegio nuovo, comme le rapporte Titi. (*Pitture di Roma*, Roma, 1763).

San Rocco, a Rome. — Il y a un tableau du Calabrèse dans la chapelle de Saint-Antoine de Padoue.

S. Andrea della valle. — Trois épisodes de la vie du saint, peints à fresque sous la corniche de la tribune; les figures en sont colossales.

Pinacothèque de Munich. — *Sainte Madeleine repentante* montre les instruments de la Passion. Demi-figure de grandeur naturelle.

Museo del rey, a Madrid. — *Saint Jean-Baptiste*. Il est à genoux devant son père Zacharie et sa mère Élisabeth. La composition est complétée par un groupe de pasteurs.

Galerie du Belvédère, a Vienne. — L'*Incrédulité de saint Thomas*.

Galerie de Dresde. — Le *Martyre de saint Barthélemy*.

Musée de Bruxelles. — *Job visité par ses amis*, et autres sujets.

Les tableaux de Calabrèse passent rarement en vente publique. Le *Trésor de la Curiosité* ne mentionne qu'un seul morceau de ce maître dans la vente Lebrun, 1806 : *Martyre de saint Pierre*, neuf figures, chef-d'œuvre du maître, venant de la galerie d'Orléans. On en connaît l'estampe gravée par Desplaces. Retiré à 6,000 fr.

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Italienne. *Histoire, Paysages, Batailles.*

SALVATOR ROSA

NÉ EN 1615. — MORT EN 1673.



ÉCOLE Napolitaine

Les lettres et la musique furent les premières passions de Salvator et il s'y annonça d'une manière assez brillante. Son père, pauvre arpenteur du village de Renella, où Salvator était né en 1615, voulait faire de lui un légiste, mais comme il y avait plusieurs peintres dans sa famille, le jeune étudiant eut la curiosité d'apprendre un art qu'il voyait pratiquer chaque jour sous ses yeux. Il commença donc, de son propre mouvement, à dessiner chez un de ses oncles, nommé Paolo Greco; ensuite il prit les conseils du peintre Fracanzani, son beau-frère qui, suivant l'habitude des artistes napolitains, lui mit tout de suite une palette à la main et lui apprit à *peinturer*, comme ils disent, à *pittare*. Salvator n'eut pas plus tôt acquis une certaine habileté dans le maniement du pinceau qu'il se mit à faire des excursions pittoresques aux environs de Naples, et à peindre au premier coup les paysages, les marines qui s'offraient à sa vue et les figures qu'il rencontrait. Le soir, il revenait montrer ses rapides études à Fracanzani qui, les voyant marquées à l'empreinte d'un

génie plein de feu, lui disait dans son idiôme napolitain: *fruscia, fruscia, che va buono*, brosse, brosse toujours, cela va bien. Encouragé par ces paroles, *Salvatoriello* résolut de faire comme tous les peintres de ce temps là, son *giro*, c'est-à-dire une tournée d'apprentissage. Mais le voyage qu'il entreprit ne fut pas celui d'un aspirant qui va d'école en école étudier les diverses manières pour s'en choisir une : ce fut la pérégrination d'un poëte inquiet qui court après les émotions du péril et de l'imprévu ; ce fut la marche d'un peintre amoureux mais fantasque, qui cherche, non pas la grâce de la nature, mais ses horreurs.

Guidé par son humeur aventureuse, Salvator s'enfonça dans le pays des Abbruzzes, contrée montagneuse et sauvage, patrie de ces bandits du dix-septième siècle, en qui le brigandage était en quelque sorte ennobli par la haine du joug étranger et par un amour farouche de la liberté italienne. Rien n'était plus propre à développer le caractère de Salvator que cette nature désolée, si bien en rapport avec son génie. Poëte, il y trouvait çà et là des souvenirs héroïques de la grande Grèce, les décombres des villes antiques, des chapiteaux corinthiens à demi enterrés sous l'éboulement d'un rocher de l'Apennin, des débris de colonnes emportés par un torrent. Peintre, il avait sous les yeux tous les accidents d'une terre calcinée par le soleil, constamment travaillée par les volcans, et qui lui présentait non seulement les ruines de l'art antique, mais les ruines de la nature, non moins pittoresques et tout aussi imposantes. Et dans ses courses au milieu d'un pays encore imbu de l'ancien esprit des colonies grecques, il rencontrait des figures étranges qui semblaient faites tout exprès pour animer un tel paysage. C'étaient des bandits calabrais en sentinelle sur un rocher, des soldats espagnols jouant aux dés sur une pierre, à l'entrée d'une gorge, des moines armés, descendus de leurs forteresses pour prendre part aux conspirations contre l'Espagne, enfin de rudes braconniers allant à la chasse aux bêtes et aux hommes. Rien ne manquait donc à Salvator, pour devenir un grand paysagiste, la nature lui offrant des sites sublimes, après lui avoir donné des yeux pour les voir.

En parcourant les belles eaux-fortes de Salvator, et particulièrement ses *Suites* de soldats et de bandits, on est frappé du caractère d'intimité qui s'y révèle. On sent que le peintre a dû vivre longtemps dans la compagnie de ces dangereux personnages; on croit même reconnaître les traits de Salvator parmi ces figures élégantes, mais sombres et quelquefois empreintes d'une poétique mélancolie. Il n'est donc pas invraisemblable que le peintre, dans ses marches vagabondes à travers la Calabre, soit tombé entre les mains des brigands qu'il trouvait si curieux à peindre et soit devenu le prisonnier de ses modèles. C'était le temps où Callot venait de s'enrôler dans une troupe de bohémiens, où Valentin hantait les tavernes de Rome pour y étudier les chanteurs ambulants. Il y a telle eau-forte de Salvator, où il a représenté une assemblée de bandits à la mine féroce, nonchalamment assis sur la cime d'un rocher et délibérant du sort d'un jeune captif, qui la tête penchée et le visage inondé de sa chevelure, attend désespéré qu'on le précipite dans l'abîme; mais une femme, étendant la main sur lui, semble plaider sa cause et le prendre sous la protection de sa tendresse ou du moins de sa pitié. Dessinée sur le cuivre en quelques traits, cette petite scène est cependant pleine d'expression, comme le serait la réminiscence d'un danger couru ou d'une angoisse éprouvée, et l'on a pu croire que cette apparente création de la fantaisie de Salvator, était tirée du fond même de ses souvenirs. Un peu de mystère, au surplus, n'est pas sans charme dans la vie d'un héros aussi romanesque, et l'on se plait à suivre en imagination ses pas errants dans les effrayantes solitudes d'un pays qui fut de tout temps sous l'invocation du dieu des voleurs; on aime à se figurer Salvator improvisant de petits poëmes de guerre ou d'amour dans la caverne de ses hôtes, ou chantant, à la lueur d'un feu nocturne, les airs tendres qu'il composait alors et qu'il accompagnait de son luth :

Star vicino al bel idol mio
E il più vago diletto d'amor....

Au retour de son voyage dans les Abbruzzes, Salvator retrouva au foyer domestique la profonde misère qu'il

[1] Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti, che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673. Roma, 1772.*

y avait laissée : son beau-frère, Fracanzani, chargé d'enfants, était si pauvre qu'il en vint à commettre des crimes, et son père, Antonio Rosa mourut peu de temps après dans son village de Renella, situé à deux milles de Naples, lui laissant, à lui, jeune homme de dix-huit ans, le soin de soutenir sa famille. De sorte que, tout novice encore dans son art, Salvator commença le rude apprentissage de la vie sans aucune poésie, cette fois, et en présence des plus mornes réalités [1]. C'est alors qu'il se mit avec ardeur, non pas à étudier la peinture, n'en ayant pas le loisir, mais à la pratiquer avec la facilité et la hardiesse d'un artiste à qui son inexpérience même donnait un tour original. Les brocanteurs étant son unique clientèle, il peignait



SALV^R ROSA PINX — PAQUIER DEL — WHITEHEAD SC

PAYSAGE PRIS DANS LES ABBRUZZES.

pour eux chaque jour de grossières ébauches, fièrement peintes, enlevées à la hâte, et marquées au coin d'une imagination échauffée et bizarre : les guerriers étranges qu'il avait vus en Calabre, les bandits en cuirasse et leurs compagnes basanées étaient ordinairement les héros de ces petites compositions dont il avait dans ses portefeuilles des motifs sans nombre, et les affreux paysages qu'il venait de parcourir en formaient le cadre. Quelquefois il les variait par des *marines* auxquelles il imprimait aussi un cachet de sauvagerie et d'imprévu, car il avait couru les bords de l'Adriatique; il avait vu des anses solitaires comme des mouillages de pirates, de romantiques promontoires, les sinistres rochers de Gargano, le port de Bari :

[1] La morte del padre che lo lasciò miserabile più tosto che povero. Lione Pascoli, *Vite de pittori.... In Roma* 1730.

il savait tous les écueils de ces rivages, et il les peignait volontiers de souvenir ou d'après les crayons qu'il en avait conservés. Parfois, les figurines qu'il y mettait, ressemblaient aux héros de la *Jérusalem délivrée*, et à les voir sortir tout armés de leurs felouques, on les eût pris pour des guerriers revenant de la Terre-Sainte. Mais les marines de Salvator étaient vraiment sublimes, quand il s'abstenait d'y représenter des figures humaines. Il existe à Paris, dans le cabinet d'un amateur, une de ces marines : il est impossible d'imaginer rien de plus saisissant, de plus lugubre. On n'y voit d'abord que des rochers amoncelés en amphithéâtre au bord de la mer et battus par des vagues noires sous un ciel funèbre. Aucune créature vivante, aucun navire : seulement, en y regardant bien, on croit apercevoir dans des crevasses, des lambeaux de voiles, des cordages, un mât brisé, les restes d'un naufrage déjà ancien et dont les vestiges ont à moitié disparu. On ne peut considérer ce tableau sans éprouver un frisson. Non, jamais un peintre ne sut dégager du spectacle de la nature une poésie plus pénétrante. Mais que dis-je? elle est dans le cœur du peintre, cette poésie, plutôt que dans les aspects de la nature. Pour découvrir les paysages et les marines de Salvator, il fallait avoir ses tristesses, son amertume, son âme exaltée, remplie de fiel et de génie.

Cependant les toiles de Salvator ou plutôt ses peintures sur papier, car souvent il n'avait pas même de quoi se procurer une toile, étaient accrochées à l'étalage des brocanteurs et y demeuraient invendues, lorsqu'un jour le chevalier Lanfranc, qui vivait à Naples comme un prince, étant venu à passer dans son carrosse devant la boutique d'un de ces revendeurs, fut frappé de l'aspect d'un paysage exposé au soleil. C'était un Salvator, et l'on juge si un peintre tel que Lanfranc dut être sensible à cette peinture libre, fière, brossée à l'effet. A peine l'eut-il aperçue, qu'il fit arrêter son équipage et demanda à voir de près le tableau, dont le sujet était l'*Histoire d'Agar*. La servante d'Abraham était représentée dans une affreuse solitude, au moment, où après avoir déposé son enfant sous un buisson, elle s'éloigne pour ne pas le voir mourir. Le désespoir de cette mère abandonnée, sans autre témoin qu'un horrible désert, et aussi l'énergie et la chaleur du pinceau étonnèrent Lanfranc, qui jamais encore n'avait entendu parler d'un artiste nommé Salvatoriello. Il acheta la toile qui était grande de quatre palmes et il l'emporta avec lui dans son carrosse. Passeri raconte que Lanfranc, lorsqu'il revint de Naples à Rome, lui montra ce tableau *d'Agar* qui le suivait partout et qui réellement était touché avec un grand goût, *con gran gusto pittoresco* [1]. Mais les marchands ayant appris que le fameux chevalier Lanfranc avait daigné jeter les yeux sur une peinture de Salvator, commencèrent à croire que l'artiste napolitain pouvait bien avoir quelque mérite, et de son côté, Salvatoriello, les voyant venir à lui, ne manqua pas de hausser le prix de ses tableaux.

Un autre peintre avait encore remarqué Salvator : c'était Aniello Falcone, élève de Ribera et déjà renommé lui-même dans l'art de peindre les batailles. En fréquentant l'atelier de Falcone, avec lequel il se lia d'amitié, Salvator prit du goût pour ce genre assez nouveau, et en peu de temps il égala son maître qu'on appelait à Naples l'*Oracolo delle battaglie*. Mais en dépit de la variété de son talent qu'il sentait plein de sève, le jeune peintre ne pouvant se faire jour dans son pays, où il trouvait toutes les avenues encombrées, résolut de quitter Naples et d'aller chercher fortune à Rome. Il s'embarqua donc dans une légère felouque pour Civita-Vecchia, fit à pied le reste du chemin, et arrivé à sa destination, il alla prendre logement chez l'abbé Girolamo Mercuri, qui était le majordome du cardinal Brancaccia. L'abbé avait été le camarade de Salvator au collége des Somasques, et il lui portait une amitié de compatriote ; mais étant réduit lui-même à une sorte de domesticité honnête, il ne pouvait faire pour son ancien camarade que ce qu'il fit : lui offrir un asile dans la maison du cardinal. Un jour cependant que son Éminence, nommée à l'évêché de Viterbe, était allée visiter son diocèse, l'abbé Mercuri épia le moment de lui présenter Salvator Rosa. Le cardinal qui était Napolitain, fit bon accueil à ce nouvel hôte, et le chargea de peindre à fresque le portique du palais épiscopal. On ne devinerait jamais ce que l'artiste, avec l'habituelle bizarrerie de son humeur, imagina de représenter sur les murs de cette demeure apostolique. Ce furent *les Jeux des monstres marins* ; mais on

[1] Jean-Baptiste Passeri, Baldinucci, Lione Pascoli, Dominici et autres, ont écrit la vie de Salvator, mais, en général, nous suivrons de préférence les deux premiers de ces biographes, qui furent les contemporains et les amis du peintre.

peut se faire une idée de la manière dont il composa ses groupes de figures d'après les Naïades et les Tritons qu'il a gravés de sa main, dans une suite de ses jolies eaux-fortes. Toutefois, comme l'ambition de Salvator



L'ENFANT PRODIGUE.

était de s'élever à la peinture d'histoire et de mettre en scène des personnages de grandeur naturelle, il fit entendre qu'il aimerait à peindre le grand tableau du maître-autel de l'église *della Morte* à Viterbe, et le

cardinal y consentit. Le peintre représenta l'*Incrédulité de saint Thomas* et l'on voulut bien trouver qu'il avait conçu et exécuté ce morceau avec quelque talent, *con qualche gusto.* Mais de tièdes éloges, une vie obscure et cette couleur de domesticité qu'avait, pour Salvator, son séjour dans la maison du cardinal, ce n'était point là ce qu'il avait rêvé. Il renonça donc à une hospitalité que dans son orgueil il trouvait humiliante, et il partit pour Naples, laissant à Viterbe quelques autres peintures en détrempe ou à l'huile qui lui étaient sans doute commandées par des amateurs [1].

Il y avait à Naples dans ce temps-là une *fazzione*, c'est-à-dire une cabale de peintres, qui avait juré de chasser de la ville tout artiste étranger qui viendrait y faire concurrence à Ribera ou à son école. Salvator Rosa, et Aniello Falcone, son ami et son maître, étaient les seuls qui ne prissent aucune part à ces tristes conjurations de la jalousie, qui faillirent coûter la vie au Dominiquin. Indépendant et fier, Salvator travaillait à l'écart. Afin de n'être pas entièrement oublié à Rome, il y envoyait de temps en temps quelques tableaux qu'il adressait à Mercuri ou à un autre de ses compatriotes, Nicolò Simonelli, prêtre et prédicateur distingué, qui remplissait les fonctions de maître de la garde-robe auprès du cardinal Brancaccia. L'ambition de Salvator, nous l'avons dit, était de passer pour un peintre d'histoire. Toujours plein de lui-même, heureux quand il pouvait se plaindre des iniquités de la gloire ou des caprices de la fortune, il aimait à choisir la donnée de ses tableaux dans les traits de la fable ou de l'histoire qui présentaient quelque ressemblance avec sa situation personnelle, et qu'il peignait alors avec un amer plaisir comme une allusion à son génie méconnu. Un jour donc, il représenta de grandeur naturelle un *Prométhée déchiré par le vautour*, et il l'envoya de Naples à Simonelli. Le héros enchaîné, les bras étendus sur les rochers du Caucase, exprime par la contraction de ses membres la plus violente douleur. Sa bouche ouverte semble exhaler de longs gémissements. Sa blessure est saignante, et son foie renaissant, que l'oiseau de proie dévore en battant de l'aile, présente un objet dont le peintre s'est plu à montrer toute l'horreur. D'âpres rochers, des arbustes sauvages et les flammes d'un cratère servent de fond à cette grande figure que Salvator croyait, dans sa vanité, digne de Michel Ange, mais qui n'est en somme, qu'une étude académique dont le sentiment est vulgaire, dont les formes sont courtes et sans noblesse. Si l'on se pénètre du génie des temps antiques, Prométhée doit être beau jusque dans son désespoir. Les spasmes de la douleur lui font perdre la beauté de l'homme en même temps que la dignité du héros, et la réalité grossière du modèle que le peintre a eu devant les yeux, fait disparaître la grandeur de l'allusion, la sublimité du symbole. Ce défaut de style, dans une figure qui ne pouvait s'en passer, fut remarqué sans doute par quelques juges d'élite tels que le Poussin ; mais l'art était alors à une époque de décadence où les notions du beau étaient généralement fort obscurcies. Le *Prométhée* de Salvator fit une grande sensation, et fut acheté par la congrégation des *Virtuosi.* Simonelli profitant d'une exposition qui se faisait annuellement à la Rotonde, c'est-à-dire dans le Panthéon de Rome, y avait envoyé l'œuvre de son ami, et il avait pu assister au brillant succès qu'elle avait eu parmi la jeunesse. Salvator n'en eut pas plus tôt reçu la nouvelle qu'il partit pour Rome, espérant jouir d'un triomphe que sa présence allait prolonger, et se faire admettre, s'il était possible, dans l'académie de Saint-Luc, car c'était un indispensable brevet de talent.

A son arrivée, le peintre napolitain, plus amoureux que jamais de sa liberté, ne voulut pas reprendre son ancien logement dans le palais du cardinal Brancaccia. Il loua une maison dans la rue Babbuina, attenante à la fontaine qui lui donne ce nom, et qui fait le coin de la strada Marguetta. Là il se fit avec des livres, des dessins et des tableaux, un intérieur agréable où vinrent bientôt le visiter les jeunes gens qu'attirait sa réputation naissante, ou qu'avait séduits la nouveauté de son pinceau libre et fier. Repoussé contre son attente par l'Académie de Saint-Luc, il fut tellement sensible à ce refus, qu'il prit un instant son art en dégoût et revint à ses premières inclinations, la littérature et la musique. Il y était du reste encouragé par l'empressement des siens à l'applaudir et par le charme que les meilleurs poètes de Rome trouvaient à sa conversation, toujours animée, piquante et spirituelle, enfin par le plaisir que l'on prenait chez lui à l'entendre

[1] E fattevi (a Viterbo) alcune altre opere ad olio non meno che a tempra, gli cadde in animo di rivedere la patria, preso da lui congedo, si misse in cammino. *Lione Pascoli.*

jouer du luth et réciter quelques essais de poésie légère ou satirique. Rome comptait alors un grand nombre



LA PYTHONISE D'ENDORE

de ces réunions littéraires qu'on appelait *conversazioni*, espèces d'académies intimes, ouvertes aux gens

d'esprit et à quiconque savait les écouter. La société de la rue Babbuina était la plus suivie de toutes, et celle dont on parlait le plus. Salvator en était l'âme, il la dominait, et c'était lui, lui si mélancolique et si sombre dans la solitude, qui égayait la compagnie par les éclairs d'une gaieté mordante, quelquefois louche, mais pleine de verve et d'entrain. Toutefois, ces applaudissements à huis clos ne suffisaient point à la vanité de Salvator; il voulait du bruit autour de son nom, et, s'il le fallait, faire violence à la renommée. Un jour, au commencement du carnaval de 1639, il imagina d'organiser dans Rome une de ces mascarades dont la tradition ne s'y est jamais perdue. Il en composa le facile poëme, en distribua les rôles à sa troupe, c'est-à-dire à ses amis, et prenant pour lui-même le personnage d'un certain signor Formica, il parcourut la ville sous ce nom de guerre, dans un char attelé de bœufs et décoré de feuillages, s'arrêtant sur toutes les places publiques pour jouer sa bouffonnerie carnavalesque. Jamais, dit-on, le peuple de Rome n'avait ri de si bon cœur. Fioles, talismans, philtres merveilleux, recettes pour guérir de l'amour et du mal de dents, formules pour escamoter les cœurs, la gloire et les muscades.... tout cela était débité avec un prestige nouveau, rajeuni par des allusions pleines de sel, semé de pensées fortes, assaisonné d'épigrammes à l'adresse des peintres en vogue et des poètes en renom, et accentué dans le patois de Naples, patois nasillard, mais amusant, pittoresque et incisif. Puis, tout-à-coup, interrompant ses pasquinades, le signor Formica jouait sur son luth des ballades napolitaines ou récitait des stances de son invention, de manière à charmer les gens de goût qu'il avait vus se mêler à la populace. Tant de distinction dans le grotesque, un talent si flexible piquèrent la curiosité des Romains. On se demanda quel pouvait être ce charlatan lettré, ce lazzarone qui était si bon musicien et qui improvisait de si élégantes poésies; on ne parlait dans Rome que de Formica. Mais quel fut l'étonnement des uns, le dépit des autres, lorsque le bouffon, ôtant son masque, jeta son nom à la foule! En un instant, Salvator Rosa devint le personnage le plus connu de la ville, et tous les honneurs du carnaval furent pour lui.

Il peut paraître surprenant qu'un artiste de mérite soit descendu à ces bouffonneries en plein vent; mais il faut savoir que les mascarades sont à Rome un usage immémorial, et, de plus, que c'était alors une fureur universelle que de jouer la comédie. Le goût des théâtres de société s'était répandu chez les princes, chez les cardinaux, et, de proche en proche, avait pénétré jusqu'au Vatican. Sous prétexte qu'Urbain VIII était un peu poète, le cavalier Bernin avait obtenu de ce pape la permission de construire un théâtre au Vatican même, dans la salle de la *Fonderia*, et l'on juge si un tel exemple était fait pour arrêter la monomanie des représentations scéniques. Le Bernin, qui avait du génie pour toutes les branches de l'art, composait souvent lui-même la musique des opéras qu'on devait jouer sur son théâtre, il en écrivait au besoin les paroles, en inventait les machines, en sculptait les ornements et en peignait les décors. Mais la poésie dramatique, tombée en décadence comme tout le reste, avait perdu son antique saveur. Cette vieille comédie italienne, si fortement charpentée et dont les types dureront aussi longtemps que le genre humain, avait fait place aux œuvres sans portée et sans vie des plus fades rimeurs. Salvator Rosa, qui, dans son orgueil, se croyait appelé à réformer la poésie de son temps, aussi bien que la musique et la peinture, résolut de draper ses confrères dans une comédie dont le canevas se prêterait à la satire des hommes et des choses du moment, au redressement de toutes les sottises locales, et au châtiment des artistes qui ne l'avaient pas trouvé, lui, Salvator, digne d'entrer à l'Académie de Saint-Luc. La charmante villa *de' Magnanelli*, près de la porte du Peuple, fut le lieu qu'il choisit pour jouer sa pièce. Il y fit élever des tréteaux et, ce qui peint à merveille les mœurs romaines, ce fut le jeune abbé Nicolo Mussi, très-estimé à Rome pour y avoir prêché le carême plusieurs années de suite, qui prit la direction du théâtre. Toute la ville se rendit à l'ouverture et pas un artiste n'y manqua. Passeri, qui raconte la scène, était présent et se trouvait assis sur le même banc que le cavalier Bernin, Romanelli, Guido Ubaldo Abattini et autres. Le prologue fut récité dans le patois calabrais par le signor Formica, sous les habits de Coviello, l'un des sept masques de la comédie italienne : veste et pantalon de velours, boutons d'argent, riches broderies, taille élégante, nez noir. Dans son intraduisible dialecte, Formica le prit tout de suite sur un ton leste, agressif, mordant ; il fit la leçon aux poètes et aux comédiens du théâtre de la *Fonderia*, lança des traits à tout le monde, et piqua au vif le cavalier Bernin et sa troupe,

dont le principal acteur, Ottaviano Castellani, était au nombre des spectateurs. « Ne vous attendez pas, disait Salvator, que nous amenions sur la scène des chevriers, des recors et des liquoristes — ces personnages avaient paru, contrairement à toutes les règles, dans les dernières pièces du Bernin — autant vaudrait y introduire les ânes du marché. Nous ne faisons pas des comédies comme ceux qui taillent le drap à l'endroit et à l'envers. » Et il ajoutait par allusion sans doute au plaisir de faire la barbe à ses confrères : « Vous verrez, Messieurs, que le tranchant de nos rasoirs sera plus léger que la plume de nos poëtes. » En ce moment, raconte Passeri, je jetai un coup d'œil sur le Bernin, qui était gravement assis à la place



SALVATOR ROSA. PINX. — HENNEMY. DEL. — LOICHON. SC.

GRANDE BATAILLE (Musée du Louvre).

d'honneur ; mais, en habile homme, il n'eut garde de prendre pour lui les épigrammes de Formica et de témoigner le moindre dépit. En revanche, toute l'assistance put s'apercevoir que le poëte Ottaviano Castellani secouait la tête et grimaçait un sourire amer.

La guerre ainsi déclarée, Castellani, secrètement soutenu par le Bernin, annonça dès le lendemain une grande représentation dans la cour du palais Sforza. Pour se venger de Salvator, il le mit en scène avec son costume bien connu, et fit venir dans sa comédie un chiromancien qui, devant tout le peuple, prit la main du signor Formica, prétendant y découvrir tous les signes certains de sa vie passée, son obscure naissance aux environs de Naples, son éducation parmi les bandits de la Calabre, son arrivée à Rome, sa misère et le malheur qu'il avait eu de dérober des couverts d'argent, et de déshonorer, par des actions de ce genre, non-seulement sa personne, mais la profession à laquelle il appartenait..... A ces mots les auditeurs, qui

étaient la plupart des artistes, se levèrent indignés. Passeri sortit de la salle en haussant les épaules, et à son exemple Romanelli et le Bernin lui-même, n'osant paraître les complices d'une telle infamie, se retirèrent en dépit des excuses que leur adressa publiquement l'auteur de la pièce.

A partir de ce jour, les deux camps devinrent irréconciliables; mais Salvator Rosa, voyant que l'esprit n'avait plus rien à faire dans une querelle aussi envenimée par l'injure et la calomnie, prit sagement le parti de retourner à son chevalet. Aussi bien, il venait d'atteindre son but, et sa réputation de comédien allait profiter maintenant à sa fortune de peintre. Les amateurs se pressèrent en effet dans son atelier. De ce nombre étaient un riche banquier de Rome, Carlo Rossi, déjà lié avec Salvator, et dont le frère, Luigi Rossi, célèbre compositeur, mettait volontiers en musique les poésies du peintre, le Padre Oliva, général des jésuites, le littérateur renommé Francesco Redi, le cardinal Altieri, l'abbé Castiglione, le duc de Salviati, qui donnait à Rosa le titre de *famoso pittore delle cose morali*, et enfin le vénérable comte Carpigna, qui, tout aveugle qu'il était devenu, voulait avoir des tableaux de Salvator, bien qu'il ne pût goûter désormais que sa conversation et sa musique. Pascoli donne une liste des ouvrages dont l'artiste napolitain fut alors chargé et qui tout à coup l'enrichirent. Il peignit pour monsignor Costaguti un *saint Jean* dans le désert, et l'*Eunuque de la reine de Candace;* pour le prince de Sonnino, l'*Enfant prodigue;* pour les princes Chigi descendants de ce Chigi qui fut l'ami de Raphaël), *le Poëte Pindare et le dieu Pan*, image de la satire dictant des vers à la poésie; mais il n'eut que rarement, trop rarement à ses yeux, la satisfaction de s'exercer dans les sujets religieux ou héroïques. Beaucoup de ses admirateurs, oubliant de ménager sa vanité, venaient lui demander naïvement des paysages, des marines, des groupes de soldats, et, à vrai dire, c'était bien là son triomphe. Là éclatait l'originalité de son humeur. De même que Poussin, Claude et le Guaspre avaient inventé les heureuses campagnes de l'Arcadie, et ouvert aux yeux du poëte les perspectives lumineuses d'un horizon paisible et sans fin, de même Salvator avait découvert dans la nature de nouveaux aspects, répondant aux cordes les plus sensibles du cœur humain. Je veux parler de la tristesse amère de ses paysages, de ses marines désolées, si bien faites pour inspirer le sentiment de la terreur. Par ce côté, Salvator était un novateur, lui aussi; il inaugurait le romantisme en Italie. De nos jours, quels sont les hommes qui vont au Louvre admirer ce *Paysage pris dans les Abruzzes*, dont la nudité est si affreuse et le caractère si sublime? Ce sont précisément les romantiques de notre âge, ceux qui trouvent la nature toujours belle, même dans ses horreurs; ce sont les prôneurs de la fantaisie individuelle, les contempteurs des règles apprises et des beautés convenues. Et, il faut l'avouer, tant qu'ils se renferment dans le domaine du paysage, les partisans de Salvator Rosa n'ont pas moins raison que les admirateurs de Claude. Il y a bien des manières d'idéaliser la nature, pourvu qu'on la regarde avec les yeux d'un poëte.

Moins heureux quand il aborde la peinture d'histoire, Salvator y laisse voir toujours un côté vulgaire, non-seulement dans la forme humaine, mais dans le geste qui est théâtral, et dans l'expression qui est forcée. J'en pourrais trouver plus d'un exemple dans l'œuvre du peintre napolitain. Son *Enfant prodigue*, au lieu d'être un fils dégradé, avili par la misère, et devenu rustique par la condition à laquelle ses débauches l'ont réduit, est un personnage d'une trivialité native, incapable de nous inspirer l'intérêt qu'éveille en nous la belle parabole de l'Écriture. Combien serait plus touchante cette nature déchue, si l'on y découvrait les traces de sa distinction primitive, et n'est-il pas étrange que Salvator n'ait pas compris la forte impression qu'eût naturellement produite un pareil contraste? Les souillures d'une âme qui se souvient tout à coup de sa pureté première, eussent été si bien exprimées par l'altération des formes dans un corps prématurément usé et vieilli, mais où les prestiges de la beauté ancienne eussent reparu! L'insuffisance des études de Salvator, la mauvaise éducation qu'il avait reçue à Naples dans cette école de praticiens grossiers formée par Ribiera, le rendaient impropre à toute peinture de style. Sa *Pythonisse d'Endor*, en dépit d'un certain grandiose dans les lignes et d'un clair-obscur bien entendu, présente aussi de la banalité dans les draperies, des gestes insignifiants à côté d'une pantomime violente, des expressions outrées qui touchent à la grimace et une sorte de solennité d'emprunt qui est comme le prélude de notre moderne mélodrame.

Au milieu de ses triomphes toujours contestés, Salvator apprit qu'une révolution venait d'éclater à Naples;

qu'un simple lazzarone, Masaniello, à la tête d'un peuple armé de cannes, avait mis en fuite le vice-roi et sa garde, s'était rendu maître de la ville et se faisait respecter et obéir dans sa cabane comme un souverain. A cette nouvelle, Salvator arrive à Naples en toute hâte, et il y rencontre son ancien maître Aniello Falcone, qui, pour soutenir le pouvoir de l'héroïque pêcheur, organisait une milice de l'insurrection, et formait avec ses amis, ses parents, ses élèves, une bande d'hommes résolus qui s'appelait la *Compagnie de la mort*. Falcone



PORT DE L'ADRIATIQUE.

n'eut pas de peine à y enrôler Salvator Rosa, toujours facile à séduire par le côté aventureux de la vie. Devenu un des plus fidèles soldats de Masaniello, Rosa fut admis dans ses conseils, et souvent il le suivit dans sa mystérieuse retraite de Torrione del Carmine. Là, tandis que Masaniello délibérait avec ses amis sur les mesures à prendre, Salvator dessinait à la lueur des torches, *con lume di torcia*, le portrait du capitaine du peuple, qu'il peignit ensuite plusieurs fois et que Masaniello lui paya généreusement durant sa royauté de treize jours (*Dominici*). On sait comment la trahison et l'assassinat vinrent à bout de ce souverain improvisé. Lui mort, ses amis se dispersèrent; les soldats de la compagnie de Falcone prirent la fuite, et Salvator partit pour Rome, emmenant avec lui son ancien maître, qui bientôt se réfugia en France.

A cette époque de la vie de Salvator se rapportent ses poésies les plus sombres, entre autres son poëme de *Babylonia*, où il déplore l'asservissement de sa patrie, et certains tableaux où il épancha toutes les amertumes de son cœur découragé, tels que *la Fragilité humaine*, *la Fortune*. Ce dernier surtout, qui était une grosse satire à coups de pinceau, représentait l'aveugle déesse jetant ses trésors à des bêtes immondes, semant

des livres devant les ânes et des perles devant les pourceaux. Peintres éminents, princes de l'Église, grands seigneurs, chacun put se croire atteint par cette allégorie d'ailleurs assez lourde, surtout depuis que le tableau, envoyé à l'exposition publique, était le sujet de mille interprétations arbitraires et que la malignité du peuple romain commençait à y attacher des noms propres. Un orage se forma contre Salvator, et l'inquisition avertie parut s'émouvoir de cette affaire. En vain don Mario Chigi, frère du cardinal qui fut pape sous le nom d'Alexandre VII, prit la défense du peintre, se déclara son ami, le justifia et lui fit désavouer par écrit les significations blessantes qu'on attribuait à telle ou telle figure de son tableau..... Salvator comprit qu'il était prudent de quitter Rome, au moins pour un temps. Déjà, du reste, le grand-duc de Toscane lui avait fait proposer, par son agent Pierre Matteo, de venir à Florence, où l'attendaient de beaux ouvrages de peinture à exécuter. Il résolut donc d'aller à Florence, et ce fut le frère du grand-duc, le cardinal Gian Carlo, qui l'y conduisit.

La cour et la noblesse de Toscane firent à Salvator Rosa un accueil gracieux. Le grand-duc lui assura une grosse pension, le combla d'honneurs et, connaissant bien son caractère, lui promit qu'il aurait autant de liberté qu'il en pourrait désirer. Le premier tableau de Salvator à Florence fut une *Bataille*, et il fit la plus vive sensation, car c'était un genre où le peintre excellait, pouvant y déployer toutes ses qualités distinctives, une verve entraînante, l'énergie des mouvements et des expressions, et la touche la plus vaillante qui fut jamais. Baldinucci nous a laissé la mention des divers ouvrages que Salvator fit en Toscane, et dans ce nombre il cite beaucoup de beaux paysages, des ports de mer, des ruines, un *Diogène jetant son écuelle*, tableau que l'artiste a gravé lui-même à l'eau-forte, et un *Démocrite*, sujet de prédilection qu'il a traité plusieurs fois et qui figure aussi dans son œuvre. Le philosophe est assis sur des ruines. Il contemple, attristé, la main sur son front, des ossements humains, de vieux casques, des squelettes hideux, des oiseaux morts, des tombeaux dont la pierre a été fendue par la pousse d'une jeune plante, des chefs d'œuvre défigurés de l'art antique, des livres en lambeaux, toutes les images enfin de la destruction et de la mort.

Et pourtant ce peintre, toujours si mélancolique et si sombre dans ses ouvrages, avait dans le commerce de la vie de fréquents accès de gaieté. Son esprit s'évaporait alors en saillies plaisantes, et il devenait si aimable, une fois déridé, que tout le monde recherchait sa compagnie. Il demeurait à la *Croce del Trebio*, et sa maison était le rendez-vous de tous les beaux esprits de Florence. On y voyait venir le comte Ugo Maffei, charmant érudit qui avait déjà connu Salvator à Rome; le savant Andrea Cavalcante; le fameux physicien Torricelli, inventeur du baromètre; Jean-Baptiste Ricciardi, poëte agréable qui fut depuis en correspondance assidue avec Salvator; Carlo Dati, ami du grand Milton (l'auteur du *Paradis perdu* se trouvait alors à Florence); Valerio Chimentelli, qui professait les humanités à Pise; Philippe Aventino, compositeur dramatique; Paolo Vendramini, secrétaire d'État de la république de Venise; Lorenzo Lippi, ami intime de Salvator et l'auteur du *Malmantile racquistato*, poëme burlesque qui était une parodie de la *Jérusalem délivrée;* Paolo Minucci, qui fut l'éditeur de ce poëme et le commenta; Francesco Rovai, rimeur amusant; le duc de Salviati, et Pietro Salvetti et Francesco Cordini, littérateurs de marque, — ce dernier, grand ami des arts et beau parleur, « *e ben parlante*, » dit Baldinucci[1]. — Cette société choisie, qui avait pris le nom des *Percossi*, forma d'abord une académie de conversation comme il y en avait dans toutes les villes d'Italie; mais bientôt il fut question de jouer la comédie, et le cardinal Léopold de Médicis, un des frères du grand-duc, ayant prêté de bonne grâce son casino de San Marco, la troupe s'y arrangea un théâtre et commença d'y représenter des comédies *all' improviso.* Salvator y tenait le rôle de *Pascariello*, espèce de valet de place napolitain qu'il jouait à ravir, et quant au personage du docteur, qu'il faut toujours confronter avec le pasquin, ce fut un certain Agli, négociant bolonais, un des bouffes les plus renommés de ce temps-là, qui, abandonnant son comptoir, vint tout exprès de Bologne pour donner la réplique à Salvator. Quand ces deux acteurs, le pédant bolonais et le valet napolitain, se trouvaient en présence, donnaient carrière à leur verve, croisaient le fer et emmêlaient leurs quiproquos et leur patois, la salle entière partait d'un éclat de rire qui ne finissait plus,

[1] C'est ce biographe qui nous a conservé les noms de tous les amis de Salvator, et il était du nombre.

et Baldinucci, qui était présent, raconte que lui-même il pensa en crever, « *fu a pericolo di crepitare.* »

Toujours fier et généreux, Salvator dépensait son argent sans compter, et s'il faisait payer cher ses tableaux, c'était pour recevoir magnifiquement chez lui les membres de l'académie qu'il avait fondée, pour



SAINT GUILLAUME, ERMITE.

donner des soupers de prince, des *simposi.* Son temps de vacances, il le passait volontiers chez des amis. Plus d'une fois les Maffei l'amenèrent à leur maison de campagne de Volterra, ou à la villa Barbajano, ou à Monte Ruffoli, et là il se livrait tour à tour aux plaisirs de la chasse, au charme des promenades solitaires et des lectures dans les bois ; il murmurait des vers, composait des satires ou des comédies et se délassait parfois

en peignant, sur les murs de la villa, des dessins accrochés à un clou, faisant trompe-l'œil. Il était accompagné dans ses excursions par une femme qu'il avait connue à Florence et qui vivait avec lui dans la plus constante intimité. C'était la signora Lucrezia, fille pauvre, mais bien élevée, agréable et belle, que Salvator traitait toujours avec beaucoup d'égards afin de lui attirer le respect de tout le monde. Ce fut dans les sombres retraites de Volterra, à l'endroit même où Catilina avait jadis combattu et succombé, que Salvator imagina son tableau de la *Conjuration de Catilina* qui est aujourd hui au palais Pitti. Là aussi, inspiré par le poétique aspect de ces ombrages étrusques, il composa la grande *Bacchanale* dont Passeri nous a donné une si naïve description et qu'il envoya de Florence à Rome.

Rome était toujours au fond de ses pensées. Il y avait laissé une réputation, des amis, des ennemis; il était impatient d'y retourner. Il y retourna donc vers 1652 avec la signora Lucrezia, et il alla s'établir sur le Monte Pincio dans une maison qu'il meubla magnifiquement et qui était voisine de celles qu'habitaient alors nos deux grands peintres Nicolas Poussin et Claude Lorrain. Dès qu'on le sut de retour, les anciennes querelles se ranimèrent; les académiciens de Saint-Luc se liguèrent contre Salvator, se rappelant ses plaisanteries sanglantes, ses morsures. Un jour, en effet, que l'académie venait de refuser l'admission d'un chirurgien qui faisait de la peinture, Salvator Rosa s'était écrié dans la salle des expositions publiques : « C'est grand dommage, en vérité, qu'on ait repoussé cet habile chirurgien, car il aurait pu donner à messieurs de l'académie d'excellentes leçons anatomiques, et raccommoder les membres qu'il leur arrive si souvent d'estropier. » Maintenant, plus sérieux et plus triste, Salvator dédaignait la lutte. Dans son orgueil intraitable, il avait augmenté le prix de ses tableaux de manière à le rendre inabordable au public. Il ne travaillait plus que pour les rois, les cardinaux et les princes. Il peignit alors son tableau de *Jonas prêchant à Ninive*, destiné au roi de Danemark, et pour le connétable Colonna *Mercure et le paysan*, *Moïse sauvé* et de magnifiques paysages. Peu de temps après, monsignor Corsini, ayant été nommé nonce du pape près la cour de France, eut l'idée d'offrir en présent à Louis XIV un tableau de Salvator. Libre de choisir un sujet à sa convenance, le peintre fit à cette occasion sa grande *Bataille*, celle qui est aujourd'hui dans la galerie du Louvre et qui peut passer pour le chef-d'œuvre du genre. Voici ce que Salvator en écrivait lui-même à son ami Ricciardi à la date du 17 août 1652 : « Après avoir réfléchi sur le présent le plus convenable à faire « au roi, monsignor Corsini a résolu de me faire exécuter un grand tableau de bataille dont les dimensions « seront les mêmes que celles de mes *Bacchanales* que vous connaissez, et je n'ai que quarante jours pour « l'exécuter, monsignor devant partir vers la fin de septembre. Comme il savait qu'aucun peintre n'aurait « voulu accepter un terme aussi court ni s'assujettir à travailler dans les chaleurs du mois d'août, il a « fermé les yeux sur les 200 ducats que j'ai demandés comme dernier prix. De mon côté, j'ai saisi l'occasion « avec empressement, non-seulement pour la somme considérable qui m'est accordée, mais pour l'insigne « honneur que l'on me fait en envoyant un de mes tableaux, comme le présent d'une ville telle que Rome, « à un monarque tel que le roi de France[1]..... »

Ce qui est merveilleux dans cette *Bataille*, c'est la forte unité du tableau. La composition, le coloris, la touche, tout concourt à une sorte d'harmonie funèbre. Jamais on n'imagina une mêlée plus horrible d'hommes et de chevaux, de combattants furieux, de mourants écrasés, de cadavres en lambeaux. Les figures n'y sont pas idéales, comme celles de Raphaël dans la *Bataille de Constantin;* elles sont d'une réalité effrayante : on les sent palpiter et frémir, on les entend hurler de rage. Partout la vue ne rencontre que des images de désolation : ici c'est une colonnade en ruines; là-bas ce sont des navires en feu au pied des falaises les plus sauvages, et la fumée de l'incendie obscurcit encore un ciel déjà sinistre. La couleur est chaude, l'exécution fière et brûlante; les coups de pinceau du maître sont aussi violents que des coups d'épée, et il semble qu'enivré de la poésie des batailles, il ait respiré avec plaisir l'odeur du carnage.

Dans cette même lettre où il parle de sa *Bataille*, le farouche Salvator fait voir une âme généreuse et grande, se montre ami dévoué. « J'espère, dit-il à Ricciardi, que les extravagances de votre frère ne vous

[1] Lettres de Salvator Rosa. On les trouve imprimées dans les *Mémoires sur la vie et le siècle de Salvator Rosa*. (Lady Morgan.)

« auront pas entièrement ruiné. A tout événement, je suis là pour vous aider, et je vous jure qu'aussi « longtemps que je posséderai un *Jules*, la moitié vous en appartiendra. Prenez donc courage, et riez à la « face du malheur; à présent je suis plus riche que Crésus, et cela doit vous suffire puisque je suis à vous « de cœur et d'âme... » Un tel homme devait avoir des amis, et il en eut. Chaque jour il en était entouré dans sa maison du Pincio, d'où on le voyait sortir, vers le soir, avec un brillant cortége de poëtes, de musiciens et de gens d'esprit, tandis qu'un peu plus loin le Poussin, déjà vieux, accomplissait gravement sa promenade philosophique, appuyé sur le bras du Guaspre, ou escorté de quelque disciple respectueux.

En 1661, l'héritier présomptif de Toscane, Cosme de Médicis, ayant été fiancé à le belle Marguerite d'Orléans, la célébration du mariage fut préparée avec la plus grande pompe. Le grand-duc, Ferdinand, chargea l'abbé Cesti, un des amis de Salvator, de composer un opéra de circonstance, et Salvator lui-même fut invité par tous ses amis de Florence à venir assister à ces fêtes. Il partit donc avec la signora Lucrezia et le plus jeune des deux fils qu'il avait eus d'elle, celui qu'il appelait son *farfanicchio*. Il alla loger chez Paolo Minucci, et, refusant de toucher un pinceau à quelque prix que ce fût, il s'abandonna tout entier au charme des conversations littéraires, au plaisir de visiter les ombrages de Strozzavolpe, maison de campagne des Ricciardi, et à cette douceur de ne rien faire, qui est la souveraine volupté d'un Italien. Vivre indépendant, travailler à son heure, c'était l'ambition de Salvator, et il pouvait maintenant la satisfaire. En vain l'archiduc Ferdinand d'Autriche lui fit-il les plus belles offres pour l'emmener à sa cour d'Inspruck, le peintre y résista, voulant conserver intacte sa liberté. De retour à Rome, il reprit avec ardeur ses travaux de peinture, et il envoya à l'exposition de la Saint-Jean trois grandes compositions, dont il avait trouvé les sujets dans Plutarque et dans la Bible. Pythagore étant un jour au bord de la mer et voyant des pêcheurs qui en retiraient du poisson, leur donna de l'argent pour qu'ils rendissent ce poisson à la mer et à la vie. Une autre fois ce philosophe, sortant d'un souterrain, fit croire à ses disciples qu'il venait des enfers, et leur raconta son entrevue avec Hésiode. Telles étaient les données toutes nouvelles des deux premiers tableaux. Le troisième représentait Jérémie jeté dans un puits, et contenait treize figures de grandeur naturelle. Le public romain fut émerveillé de ces ouvrages, et Salvator ne manqua pas de se croire et de se proclamer un peintre de figures héroïques; mais l'austère justice fut cette fois du côté de ses ennemis. La recherche du style eût fait perdre à Salvator ses qualités natives, son originalité, sa valeur. Il était de ces artistes que l'on ne peut châtier sans les amoindrir, et dont le génie abrupt et sauvage devait être incivilisable. Un tableau d'autel, *Saint Cosme et saint Damien*, qu'il peignit pour l'église Saint-Jean des Florentins, fut le dernier de ses grands ouvrages. Le soir même du jour où il l'exposa, Passeri le rencontra sur le Monte-Pincio se promenant au bras de Carlo Rossi : « Eh bien! lui cria Salvator, croit-on maintenant que je sache peindre de grandes figures? Que Michel Ange descende de là-haut, s'il veut, et qu'il dessine le nu mieux que moi, s'il sait le faire. » Passeri haussa les épaules. Carlo et lui se regardèrent en réprimant un sourire, et se hâtèrent de changer de conversation. Mille écus renfermés dans une bourse de velours, offerte sur un plat d'argent, furent le prix que Salvator reçut pour son tableau; mais, plus désintéressé que modeste, le peintre renvoya le tiers de la somme.

A partir de ce jour, Rosa ne vendit plus de peinture et n'en fit qu'une seule, un *Saint Turpin*. Le produit des belles eaux-fortes qu'il avait gravées à Florence par manière de délassement, suffisait à le faire vivre. Elles sont pleines de génie, ces eaux-fortes; la pointe en est libre et légère. Les figures en sont maniérées et dessinées de pratique, mais élégantes, expressives et originales. Le paysage en est toujours excellent. Le peintre graveur se plaisait à y indiquer avec esprit des jardins enchantés comme ceux d'Armide, des arbres à demi dépouillés, des troncs noueux, et ces mélancoliques bouleaux dont on croit sentir le frémissement dans l'estampe du *Saint Guillaume, ermite*. Du reste, l'inaction de Salvator durant les dernières années de sa vie eut pour cause la maladie douloureuse qui devait l'emporter. Atteint d'une hydropisie, il sentait le feu de la vie s'éteindre peu à peu dans ses veines. « Les caresses de Phryné, écrivait-il à Ricciardi, ne viendraient pas à bout de me réchauffer. Mes toiles sont tournées du côté de la muraille, et je ne pense plus qu'au coin de mon feu, aux brasiers, aux bassinoires, aux bas de laine de Venise, aux mitaines et aux gants

fourrés. » Il traîna ainsi, pendant cinq ou six ans, une existence refroidie et décolorée, qui se termina le 15 mars 1673. Avant de mourir, Salvator épousa la signora Lucrezia, qui lui avait donné deux fils, Rosalvo et Agosto. On trouva dans sa succession quinze mille écus, une collection de tableaux de différents maîtres, les manuscrits de ses satires, et un gros volume de ses dessins originaux. Il fut inhumé avec pompe dans l'église Sainte-Marie des Anges, où l'on voit son tombeau.

Dans l'art comme dans la vie, Salvator Rosa eut une physionomie bien tranchée, un caractère. Orgueilleux à l'excès, il dut à une haute opinion de lui-même la hardiesse des ses pensées, la fierté de sa manière, la fougue et l'éclat de son incorrigible talent. Élégant comme ses figures, il paraissait fait pour le monde et il y brillait au besoin par sa gaieté et par sa courtoisie; mais ce rôle ne convenait pas longtemps à sa nature farouche jusqu'à la rudesse; à la moindre contradiction, son visage s'assombrissait, la mélancolie qu'il portait au dedans de lui débordait en paroles amères, et son âme reparaissait aussi âpre que ces rochers dépouillés de leur mousse, qu'il peignait si bien dans ses tableaux. Capable de haines vigoureuses, Salvator était chaleureux et fidèle dans ses amitiés. Il aima passionnément sa patrie; mais il la voulait libre, et il l'abandonna quand il la vit asservie et dégradée. Il montra ainsi, au milieu d'une société en décadence, quelques-unes des vertus antiques, et s'il ne lui fut pas donné, comme peintre, de s'élever au-dessus de l'art dégénéré et corrompu de son temps, il sut du moins y laisser une trace profonde dans ces paysages sublimes où il a pressenti et devancé l'art de l'avenir.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Slavator Rosa a gravé à l'eau-forte quatre-vingt-quatre estampes dont les épreuves originales sont assez rares en France, mais dont il existe beaucoup de copies.

1-60. Un livre de *Soldats*, de *bandits* et autres figures, en soixante feuilles in-8, y compris le titre.

61-66. Six feuilles représentant des *Tritons*, des *Fleuves* et des *Naïades*, en forme de frise.

67. *Apollon* et une *Nymphe*.

68. *Glaucus* et *Sylla*.

69. *Saint Guillaume, ermite, faisant pénitence*.

70. Le même sujet.

71. *Jason domptant le dragon*.

72. *Cérès enseigne à Phytale la culture du figuier*.

73. *Un homme en cuirasse, et endormi.* — Les sept pièces qui précèdent sont in-folio en hauteur.

74. *Platon dans le jardin d'Académus, avec ses disciples.*

75. *Diogène jette son écuelle, en voyant boire un jeune garçon dans le creux de sa main.*

76. *Alexandre visite Diogène dans son tonneau.*

77. *Alexandre parlant de peinture dans l'atelier d'Apelle.*

78. *Démocrite méditant sur les folies humaines.*

79. *Le génie de Salvator Rosa.* — Allégorie.

80. *L'Académie des philosophes.* — Les sept pièces ci-dessus sont grand in-folio, et en hauteur.

81. *Le petit Œdipe trouvé sur le mont Cythéron, attaché par le talon à un arbre*, très-grande pièce.

82. *Jupiter précipite les géants du haut de l'Olympe.*

83. *Régulus enfermé dans un tonneau hérissé de clous à l'intérieur*, grande pièce en travers.

84. *Polycrate, tyran de Samos, est mis en croix.*

Les dessins de Salvator sont tous arrêtés d'un trait de plume, lavés au bistre ou à l'encre de chine, quelques-uns ont des hachures de plumes dans les ombres.

C'est surtout en Italie, à Naples, à Rome, à Florence, à Milan, que se trouvent les tableaux de Salvator.

MUSÉE DU LOUVRE. — On y compte quatre tableaux de Salvator: *Saül et la Pythonisse d'Endor.* — Une *Bataille*, celle qui fut donnée à Louis XIV par Monsignor Corsini. — Un *Paysage* où l'on voit des guerriers qui se reposent sur la cime d'un rocher, et, à droite, un chasseur. — *Tobie et l'ange.*

ANGLETERRE. — C'est le pays où les ouvrages de Salvator sont le plus estimés. Lady Morgan, dans ses *Mémoires sur Salvator Rosa*, a dressé la liste de plus de 120 tableaux de ce maître, qui se trouvent dans les galeries particulières.

VENTE JULIENNE, 1767. — Un paysage orné de figures qui représentent la *Sibylle de Cumes tenant dans ses mains, en présence d'Apollon, les grains de sable qui lui assurent une longue vie*, toile de 5 pieds sur 8 environ. — 12,012 liv.

VENTE DUC DE CHOISEUL, 1772. — Deux paysages dans l'un desquels on remarque une *Chasse au cerf.* — 4,840 liv.

VENTE PRINCE DE CONTI, 1777. — La *Bataille de Constantin*, grande composition peinte sur toile. — 3,600 liv.

Deux *Paysages* dans l'un desquels on remarque une *Chasse au cerf.* — Ces deux morceaux proviennent du cabinet de Choiseul. — 5,100 liv.

VENTE RANDON DE BOISSET, 1777. — Un *Paysage* composé de rochers, de coteaux et de montagnes, sur le premier plan, une rivière avec l'épisode de *Tobie et l'ange.* — 7,200 liv. — Autre paysage où l'on voit encore *Tobie et l'ange.* — 379 liv.

VENTE LEBRUN, 1809. — Un *Paysage* orné de figures. — 1,900 francs. — Deux autres vendus l'un 565, l'autre 270 fr.

VENTE GRANDPRÉ, 1809. — *Sites pittoresques* d'un aspect sévère, mêlés de belles roches, avec prairies coupées par des rivières. — Les deux pendants 1,060 francs.

Voici la signature et les monogrammes de Salvator Rosa :



2673-76. CORBEIL. — Typ. et Stér. de CRÉTÉ.



Ecole Italienne. *Histoire, Allégories.*

LUCA GIORDANO

NÉ EN 1632. — MORT EN 1705



ÉCOLE DE Naples.

Le nom de Luca Giordano est resté tristement célèbre. Au milieu du dix-septième siècle, pendant cette singulière période de l'histoire de l'art italien où l'école, dédaigneuse des traditions anciennes, commence à s'égarer dans la manière, il fut l'un de ceux qui contribuèrent le plus à pousser la peinture dans cette voie dangereuse. Moins savant que Carle Maratte, moins abondant que Piètre de Cortone, il fut leur infatigable collaborateur dans cette œuvre de destruction involontaire, dans cette lutte irréfléchie qui devaient aboutir à la ruine de l'école italienne et d'où allaient sortir les longues erreurs du dix-huitième siècle. Luca Giordano, par les caractères même de son talent plein d'une séduction factice, eut la plus grande part dans ce mouvement que les contemporains saluaient comme l'aube d'un progrès nouveau et qui, — l'événement ne l'a que trop prouvé, — n'était en réalité que la plus triste des décadences. Sans conviction arrêtée, sans doctrine précise, sans autre religion que celle du succès, Giordano fut le plus fécond improvisateur de son temps, et, par malheur, ce fut aussi, de tous les maîtres de cette date, le plus fêté, le plus applaudi.

Et cependant, parmi les peintres de cette noble Italie qui allait mourir, bien peu furent mieux doués que Luca Giordano. Qui sait ce que seraient devenus, sous l'influence d'une éducation meilleure et dans une époque moins étrangère aux choses graves, cet ingénieux esprit, cette main prompte et ferme, cette imagination toujours en éveil? Qui sait, si mieux dirigé, Luca Giordano n'aurait pas pu, je ne dis point

sauver l'école qui se perdait, mais du moins lutter, dans une certaine mesure, contre l'invasion des doctrines mauvaises et retarder de quelques années, de quelques jours, l'instant de la grande défaite? Mais ses divers maîtres, l'inévitable action des événements qui s'accomplirent autour de lui, et les influences qui, jusqu'au sein de sa famille, vinrent le poursuivre, tout concourut à compromettre en Luca Giordano les qualités heureuses de sa nature.

Il était né à Naples en 1632 : son père, Antoine Giordano, était, si j'en crois Dominici et Palomino, à qui j'emprunterai beaucoup pour écrire cette notice [1], un assez mauvais peintre, ou moins encore, un marchand de tableaux. Originaire d'Espagne, il était venu s'établir en Italie et il y faisait, avec plus de zèle que de bonheur, des copies d'après les ouvrages des maîtres à la mode. Naples, on le sait, était alors comme une province de la Péninsule : un vice-roi l'administrait au nom de Sa Majesté catholique ; les costumes des habitants, leurs mœurs, leur esprit même obéissaient aux influences de la métropole, et, n'était-ce pas un Espagnol de la vieille roche, le peintre hardi qui tenait alors, à Naples, le haut du pavé, ce farouche Ribera, ce maître de toutes les violences, ce rude coloriste dont l'Italie n'avait pu adoucir l'énergique tempérament? Or, le père de Giordano demeurait tout à côté de Ribera : Luca passait des journées entières dans son atelier, et, enfant, il jouait avec ses brosses et sa palette, armes puissantes dont ses petites mains essayaient déjà de se servir. A sept ans, Giordano put profiter des leçons de Ribera et il fut bientôt en mesure d'étonner, non seulement le vice-roi, — ce qui n'était peut-être pas difficile, — mais Naples tout entière. L'ardent soleil du midi n'avait jamais fait éclore de plus précoces talents [2].

Luca Giordano travaillait depuis neuf ans chez Ribera, et déjà il habituait sa main aux violences du pinceau, lorsqu'il fut pris d'un grand désir de courir le monde. Un matin, il quitta furtivement la maison paternelle et s'en alla tout droit à Rome. Là, après quelques jours d'étude solitaire, après avoir admiré Raphaël au Vatican et Carrache au palais Farnèse, il alla se confier aux leçons de Piètre de Cortone, dont la gloire remplissait alors les académies et les écoles. Pour un élève de Ribera, c'était entrer dans un monde tout nouveau. Piètre de Cortone, en effet, ne tenait pas en grande estime la manière vigoureuse des Napolitains ; ami des couleurs tendres et claires, son pinceau poussait jusqu'à l'abus l'emploi des tons bleus et roses et des gris argentés. Cette harmonie, que Ribera recherchait dans les nuances chaudes et dans les ombres durement accusées, le Cortone la poursuivait dans la lumière et dans le scintillement des couleurs gaies. Quant au dessin, préoccupé à la fois du sentiment florentin et de la majesté romaine, il avait l'ambition d'atteindre à la beauté, et, bien qu'il ne soit jamais parvenu qu'à l'afféterie, au moins avait-il, dans son impuissant effort, un culte sincère pour la grâce. Tant de qualités séduisantes, sinon solides, entraînèrent Luca Giordano. Passant d'un excès à un autre, le nouveau converti adopta si bien la manière de Piètre de Cortone que, dans son dédain pour les procédés qu'il avait jadis suivis, il renonça presque à faire sentir les ombres. Simple disciple d'abord, il fut bientôt admis à l'honneur d'aider son maître, qui n'avait jamais rencontré, dans un aussi jeune élève, autant de bonne volonté et d'ardeur au travail.

Cependant, Antoine Giordano n'avait pas tardé à s'inquiéter du sort de son fils absent. Il s'était lancé à sa poursuite et il le retrouva à Rome, dessinant d'après nature, dans l'église de Saint-Pierre. L'enfant qui s'était enfui de Naples était devenu un artiste : devinant qu'il allait avoir besoin de lui, son père lui pardonna son escapade, et le laissa trois ans dans l'atelier de Piètre de Cortone : ce terme expiré, ils allèrent ensemble à Parme ; puis à Venise, où le jeune peintre étudia longtemps les tableaux des Bassan et de Véronèse, « qu'il se proposa toujours pour modèle, » assure un historien qui, ici, ne paraît bien connaître ni le grand coloriste vénitien ni son prétendu imitateur [3]. Luca Giordano visita aussi Florence ; mais ce premier voyage lui fut peut-être plus fatal qu'utile. La multiplicité des œuvres qu'il copia, le

[1] J'ai eu aussi recours au livre plein de faits de William Stirling, *Annals of the artists of Spain*, 1848.

[2] On montre encore à Naples, à l'église Sainte-Marie-Nouvelle, deux figures d'enfants que Luca Giordano aurait peintes à l'âge de huit ans. Dominici raconte le plus gravement du monde que ces figures avaient été commandées à Antonio Giordano qui ne put en venir à bout. Luca, profitant de son absence, les acheva en quelques heures. *Vite de pittori napoletani* (1742).

[3] D'Argenville. *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*. 1762. II, 286.

grand nombre des manières qu'il s'efforça de s'assimiler lui ôtèrent bien vite toute originalité native. Son père avait, d'ailleurs, tout de suite compris quel parti il pouvait tirer du pinceau rapide de son fils. Il l'exerça à faire, d'après les maîtres qu'ils étudiaient ensemble, des pastiches qu'il savait très-bien revendre



LUCA-GIORDANO . AI-CABASSON DEL. TIMMS

LES FORGERONS.

un bon prix. Il n'est pas douteux qu'Antoine ne fît un commerce productif de ces imitations plus ou moins exactes, pièges grossiers où se prenaient les amateurs crédules, et il est triste de songer que Luca se soit prêté à des manœuvres si peu loyales. Quoi qu'il en soit, son père ne lui laissait pas un instant de relâche. Dominici raconte que, pressé de le voir produire, il le nourrissait de sa propre main pendant qu'il était à son chevalet. « *Fa presto,* » fais vite, lui disait-il sans cesse, et Luca se hâtait, et la toile

humide encore passait entre les mains de l'acquéreur impatient[1]. Mais, par une sorte de vengeance du sort, si ces deux mots, que son père lui répétait constamment, sont devenus le surnom de Giordano, ils sont surtout restés dans la mémoire des amis de l'art comme une condamnation et un reproche.

Les excursions de Luca Giordano, en Italie, durèrent longtemps. A son retour, il passa pour la seconde fois à Rome; mais il s'y arrêta peu, impatient qu'il était de revoir Naples. A peine arrivé, il y épousa Marguerite Ardi; et puis, comme il n'était pas homme à dépenser son temps en inutiles tendresses, il se remit au travail.

Si l'on en croit Dominici, Giordano avait encore à cette date quelque chose de la manière vigoureuse de Ribera. Toutefois, sa sympathie indécise hésitait entre tous les maîtres dont il venait d'admirer les œuvres, il n'avait pas de style à lui, il résumait dans un complaisant éclectisme les inspirations les plus contraires. Il continua à peindre sur de vieilles toiles, et avec plus d'adresse que de conscience, des pastiches qu'il faisait passer pour des originaux. Son atelier devint une mystérieuse officine où il confectionnait des Titien, des Bassan, des Tintoret, et même — ce qui paraît moins facile à croire — des Albert Durer.

Ce n'était là, il est vrai, qu'une des moindres occupations de la vie laborieuse de Giordano. Les palais et les églises de Naples se remplirent de ses peintures, et, bien que son coloris, devenu souriant et facile, se prêtât peu à la gravité de la Bible et de l'Évangile, toute l'Italie lui demanda des tableaux religieux. C'est dans cette période que Giordano a produit ses œuvres les plus vantées, un *Saint-Nicolas* où il s'efforça de ressembler à Véronèse (1655), la *Nativité* qu'il peignit, dans le style de Guido Reni, pour l'église Sainte-Thérèse; un *Saint-Thomas de Villeneuve*, fidèle souvenir de Titien, la *Chûte des anges rebelles*, (1666), et bien d'autres tableaux dont l'exécution ne lui coûta parfois que quelques matinées[2]. Le *Saint-François-Xavier*, qui orne encore le maître-autel de l'église des jésuites à Naples, est de ce nombre. L'artiste avait promis aux religieux de leur livrer ce tableau le jour de la fête du saint lieutenant de Loyola; mais, occupé ailleurs, il avait laissé arriver les dernières heures du délai. Déjà les jésuites murmuraient, lorsque Giordano, saisissant son pinceau, leur fit un Saint-Xavier en un jour et demi. Infatigable improvisateur, le *Fa presto* méritait de mieux en mieux son surnom.

Combien ces procédés des maîtres de l'Italie dégénérée diffèrent de la foi patiente et sobre, de l'enthousiasme ardent et sage qui avaient animé les glorieux peintres de Florence et de Rome! Combien les artistes du dix-septième siècle, et Luca Giordano plus qu'eux tous, semblent avoir perdu, dans leurs tableaux de sainteté, le sens des mystères et des symboles du catholicisme du beau temps! A mesure que l'on s'éloigne des grandes époques de l'art, l'interprétation que les peintres donnent au texte sacré devient mesquine; une sorte de théologie subtile et capricieuse remplace la clarté souveraine du dogme évangélique. Ainsi, Luca Giordano a peint plusieurs fois, et le Louvre possède une curieuse répétition de ce sujet, le Christ enfant se soumettant par avance à la mort pour racheter le monde. Cette idée n'est point née au dix-septième siècle : elle avait été mise en œuvre avant ce temps, et il n'est pas besoin de rappeler l'admirable composition où André del Sarte a représenté le petit Jésus apprenant de la bouche de saint Jean-Baptiste, enfant comme lui, les douloureuses destinées qui lui sont promises. Troublé par le pressentiment du prochain sacrifice, le Christ se débat dans des angoisses sans nom. C'est comme une vision anticipée du drame du calvaire, drame terrible dont il n'est encore que le spectateur épouvanté, dont il sera bientôt le sublime acteur. Tout est grand, tout est vrai, tout est simple dans cette scène, l'une des plus émouvantes que la peinture ait jamais reproduite ou que l'imagination ait rêvée. Luca Giordano a traité le même sujet; mais, dans son tableau, c'est un groupe d'anges qui apporte au divin enfant la croix fatale et les instruments de la Passion. Dieu, à demi-caché dans un lointain nuage, assiste

[1] Pour donner une idée de la promptitude d'exécution de Luca Giordano, on a quelquefois raconté l'anecdote suivante qui sans doute a été inventée à plaisir, mais qui, par son exagération même, peut servir à caractériser l'homme : un jour qu'il était à l'œuvre dans son atelier et qu'il peignait la *Cène*, son père l'appelle pour prendre sa part du dîner. « Je descends, répond Giordano du haut de l'escalier : j'ai fini le Christ, il ne me reste plus à peindre que les douze apôtres. »

[2] Giordano peignit aussi la coupole de Sainte-Brigitte, et, pour Saint-Philippe de Néri, les *Marchands chassés du temple*. Dans cette vaste composition, il confia à Mascatiello, peintre de perspectives, le soin d'exécuter l'architecture. (Lanzi; II, 423.)

immobile à cette scène sans caractère et sans terreur. Tout y est rapetissé aux proportions d'une dévote idylle. On ne peut voir dans le tableau de Giordano qu'une sorte de madrigal théologique.

Mais, au dix-septième siècle, amoindrir ainsi le sens de l'Évangile, c'était le seul moyen d'être compris. Le sentiment chrétien, déjà diminué dans les âmes, obligeait l'art de s'abaisser à son niveau. Luca Giordano fut d'autant plus apprécié qu'il donnait à l'austérité des sujets religieux quelque chose d'aimable, à ses vierges un air de tendre coquetterie, à ses anges aux têtes blondes le malin sourire des amours mythologiques. Aussi son succès fut-il complet et sa gloire fit le tour de l'Italie. Florence, qui l'avait connu écolier, l'appela deux fois : la première, il y peignit la coupole de la chapelle Corsini dans l'église del



LUCA-GIORDANO.P. — CABASSON. D. — L. DUJARDIN. SC.

VÉNUS ET L'AMOUR.

Carmine, (1679); la seconde, il décora à fresque la galerie et les voûtes de la bibliothèque du marquis de Ricardi, (1682). Giordano, par la prestesse de sa main, la facilité de son invention, la gaîté de son coloris, était merveilleusement propre à cette peinture d'ornement. Il réussit au-delà de toutes les espérances, et sa réputation accrue se fit jour jusqu'en Espagne.

Un seigneur de la cour de Charles II, qui avait quelque temps demeuré à Naples et qui y avait admiré Giordano, suggéra au roi la pensée de le faire venir à Madrid. C'était en 1692 [1]. L'Espagne avait perdu ses plus habiles artistes. Charles II en était réduit aux services d'un maître médiocre et fatigué, Claudio Coello, dont il avait fait son peintre ordinaire, *pintor de camara*, et qui était loin de pouvoir suffire à la tâche. Le roi fit offrir à Giordano des titres magnifiques, les plus somptueux présents, cent doublons par mois, et, pour sa

[1] Et non en 1690, comme le dit inexactement d'Argenville (II, 289). Il faut ici suivre Palomino, très bien informé du séjour de Giordano en Espagne. (*El Museo pictorico.* 1797 ; III, 687.)

famille et pour lui, toutes les facilités d'une existence luxueuse. Luca Giordano avait soixante ans, mais il était jeune encore par la verve et par l'esprit, et d'ailleurs les offres étaient pressantes. Il s'embarqua à Naples sur une des galères royales, et mit à la voile avec un de ses fils, son neveu, son confesseur, et deux élèves, Aniello Rossi et Matteo Pacelli. Je ne parle pas des valets qui suivaient leur maître. La petite colonie arriva à Madrid au mois de mai : six carrosses envoyés par le roi vinrent au-devant de Giordano et de sa suite. Le jour même, il fut conduit à l'Alcazar et présenté à Charles II, qui lui fit un accueil des plus sympathiques : Véronèse ou Titien n'aurait pas été mieux fêté.

Alors commença pour Giordano une nouvelle période de travail et de succès. Si l'Italie avait été généreuse envers lui, l'Espagne fut prodigue. Chargé de décorer le grand escalier de l'Escurial, il y peignit à fresque diverses scènes empruntées à l'histoire de Charles Quint et de Philippe II. L'escalier à peine achevé, Giordano reçut l'ordre de terminer les peintures des voûtes de l'église que Cambiasi avait commencées au seizième siècle. Il y jeta d'une main hardie de vastes compositions : la *Mort de la Vierge,* le *Jugement dernier*, le *Passage de la mer rouge*, le *Triomphe de l'église militante* et vingt autres sujets dont le moindre aurait suffi pour illustrer un artiste. Ce gigantesque travail lui coûta à peine deux ans [1]. Giordano traitait la fresque avec plus de facilité encore que la peinture à l'huile, et Palomino ne cesse de s'extasier sur la rapidité de son pinceau magique. « *Lo que él hacia en un dia*, dit-il, *no lo haria otro en una semana.* »

Devons-nous rappeler les peintures que Luca Giordano exécuta ensuite au palais de Buen-Retiro, à la cathédrale de Tolède, à Notre-Dame de Atocha et à Saint-Antoine des Portugais? La longue liste des ouvrages du *Fa Presto* remplit des pages entières dans Palomino et dans ceux qui l'ont copié. Luca, qui ne prenait jamais de repos et qui, au risque de scandaliser le Saint-Office, travaillait même les jours de fête, fut bientôt chargé de pensions et de titres, et le roi, qui venait souvent le voir peindre dans son atelier, ne tarda pas à le faire chevalier.

Cependant ces prospérités ne furent pas éternelles. Charles II étant mort le 1er novembre 1700, presque tous les travaux d'art furent suspendus en Espagne. Le petit-fils de Louis XIV, Philippe V, garda bien Giordano à son service, mais il se borna à lui commander quelques peintures destinées à être envoyées en France. Luca exécuta encore divers tableaux pour les corporations religieuses; mais, se sentant vieillir et désireux de revoir son pays et sa femme, depuis si longtemps quittés, il partit de Madrid au mois de février 1702, et, voyageant par terre, il se dirigea vers Naples, non sans faire plus d'une station en route. Il s'arrêta d'abord à Gênes, puis à Florence. Quand il arriva à Rome, il y fut magnifiquement reçu par le pape Clément XI; mais il sentait que la vie l'abandonnait, il voulait mourir chez lui et rentra enfin dans sa ville natale. Il n'y travailla pas longtemps : saisi d'une fièvre putride, il fit son testament, le 31 décembre 1704; il partagea entre sa femme, ses trois fils et ses six filles les richesses qu'il avait acquises, et quelques jours après, le 12 janvier 1705, il s'éteignit, comme dit le Dominici, « en bon catholique. » Il avait 73 ans.

L'influence de Luca Giordano en Italie fut considérable. Il avait été, comme nous l'avons dit au début de cette monographie, le rival de Carle Maratte et de Pietre de Cortone, sinon par la puissance, du moins par le succès et surtout par l'action incontestée qu'il exerça sur l'art de son temps. Mais ce fut particulièrement l'Espagne qui eut à regretter l'enthousiasme avec lequel elle avait accueilli Giordano. Lorsqu'il avait appris l'arrivée de l'illustre napolitain à Madrid, le vieux Claudio Coello, le *pintor de camara* de Charles II, avait dit : « Voilà un peintre qui vient nous absoudre de bien des fautes et nous ôter bien des scrupules. » Il disait vrai. L'exemple de Giordano fut pernicieux à l'école espagnole, et les peintres qui suivirent, déjà peu soucieux de la correction de la forme, perdirent bientôt toute mesure. Carmona, Tobar, les Ménendez se montrèrent tout-à-fait dédaigneux du dessin. Ainsi pendant que Carle Maratte et Cortone fermaient à Rome le glorieux cycle de l'art italien, Giordano vint clore à Madrid celui de l'art espagnol [2].

[1] On peut voir sur ces peintures les diverses descriptions de l'Escurial, notamment celle qu'a donnée le frère Francisco de los Santos, *Descripcion de los excelentes pinturas al fresca conque la Magestad del Rey nuestro senor Carlos II,* (*que Dios guarde*) *ha mandato aumentar el a dorno del Real monasterio de S. Lorenço del Escorial* (in-4o sans date).

[2] La malheureuse influence de Giordano sur la peinture en Espagne a été constatée par Raphaël Mengs. « Ce qui nuisit le plus

La route à peine indiquée, toutes les impatiences s'y précipitèrent, et l'on vit bientôt s'éteindre le culte des grandes choses, le style, l'expression, la couleur savante, le dessin correct et large. Ce que Giordano fit surtout oublier à ses disciples, ce fut le coloris. Il avait étudié Véronèse et les autres maîtres de Venise, il le faut croire puisque ses biographes l'affirment, mais il les avait bien peu compris. Sa manière toujours claire et souriante n'a souvent aucune relation avec la scène douloureuse ou grave qu'il essaie de traduire; les plus terribles pages bibliques ont chez lui la lumineuse gaîté d'une pastorale. Il faut pourtant excepter ses premières œuvres, celles qu'il produisit au sortir de l'atelier de Ribera et qui, dans leur teinte sombre, ont une sorte d'unité brutale. Cette exception faite, on trouve toujours dans les tableaux de Giordano la même combinaison



L'ENLÉVEMENT DE DÉJANIRE.

de tons bleus, jaunes et roses, mêlés souvent de quelques gris pâles, mais sans accord et sans sagesse. Sujets religieux et scènes amoureuses, mythologies ou saintetés, c'est toujours le même sourire et le même air de fête. A côté de Giordano, Pietre de Cortone est presque grave.

La science du dessin fut-elle plus familière au *Fa Presto* que celle de la couleur ? On pourrait peut-être le soutenir. La forme humaine dans ses détails les plus cachés lui était assez connue; aussi les attitudes, les gestes de ses figures sont souvent bien trouvés. Mais quelle vulgarité dans ses types! Ses têtes de Vierges ou de

à leurs progrès, dit-il en parlant des peintres de ce pays, c'est qu'en cherchant à imiter Jordans (Giordano) ils cessèrent d'étudier la nature, ainsi qu'ils l'avaient pratiqué jusqu'alors, sans atteindre au bon goût, ni à la beauté, qui restèrent renfermés dans l'Italie. » Les historiens Espagnols n'en ont pas moins traité Giordano avec une faveur singulière. Palomino surtout ne tarit pas d'éloges. « *Podemos decir,* écrit-il, *que Luca Jordan fué padre de la historia con el pincel, como Herodoto lo fué con la pluma.* »

Saintes ne varient guère; c'est toujours cette blonde chevelure, ce teint rosé, cette lèvre invitante qui caractérisent, dit-on, le portrait de sa femme. — Ses physionomies d'enfants, soit qu'il peigne des amours ou des anges, ont une certaine gentillesse de boudoir; mais ses figures d'hommes sont véritablement lourdes, rondes, sans intelligence et sans pensée. Un malheur qu'il était facile de prévoir arriva d'ailleurs à Luca Giordano. Poussé d'abord par son goût pour l'étude et ensuite par un calcul de spéculation peu digne, il avait tant copié, tant imité les maîtres de tous les temps et de toutes les écoles, que son originalité personnelle avait fini par s'altérer et disparaître. La mémoire pleine de réminiscences pittoresques, Giordano a cru souvent inventer des types ou des expressions, lorsqu'en réalité il n'a fait que se souvenir.

Le tort de Luca Giordano, et son malheur, ce fut de croire bien plus à lui-même, à son talent facile, à ses triomphes d'un jour, qu'à la gloire éternelle de l'Italie, à la vénérable école dont il fut le fils ingrat, à l'art enfin que son funeste exemple devait perdre pour si longtemps. Il apporta dans la peinture deux méthodes fatales, — l'improvisation et l'éclectisme. Moins artiste que marchand, la beauté du résultat n'était rien pour lui, la promptitude de l'exécution l'inquiétait seule. Et, quant à la tradition nationale, à ce beau style que les maîtres italiens avaient forcé le monde à admirer, ce n'étaient plus à ses yeux que d'embarrassantes entraves, des dogmes vieillis, des lois abrogées. Aussi, et bien qu'une renommée douteuse s'attache encore à son nom, Luca Giordano, s'il n'est pas de ceux qu'on oublie, est déjà de ceux qu'on discute.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Giordano, peignant avec une grande rapidité et travaillant sans relâche, ne pouvait manquer de semer, d'une main quelquefois trop généreuse, d'innombrables peintures dans les divers pays qu'il parcourut pendant sa longue carrière. Il a de plus copié ou imité les grands maîtres de toutes les écoles avec une facilité sans égale.

Le Musée du Louvre ne possède cependant que trois tableaux d'un peintre aussi fécond : La *Présentation de Jésus au temple*. — *Jésus enfant, acceptant les instruments de la Passion* qui lui sont apportés par les anges. — *Mars et Vénus*.

Le Musée de Madrid, au contraire, est encombré des œuvres de Giordano, et l'on comprendra qu'il ne pouvait en être autrement, si l'on se souvient qu'il a séjourné environ dix années en Espagne, stimulé par des commandes multipliées, improvisant au jour le jour, sans rien accorder à l'étude et à la méditation. — M. Viardot, dans son intéressant ouvrage sur les *Musées d'Espagne*, signale parmi les cinquante-sept Giordano du musée de Madrid, dont nous épargnons au lecteur l'inutile nomenclature, les compositions qui lui ont paru caractériser les diverses transformations de ce talent trop facile : Une *Sainte Famille*, dans le style du grand maître de l'École romaine. — Le *Songe de Joseph*, imitation de la manière et de la couleur du Guerchin. — Le *Baiser de Judas*, dont le faire affecte le soin minutieux des Hollandais. — Enfin l'*Allégorie de la paix*, grande machine mythologique qui, dans sa fraîcheur d'un jour, pouvait peut-être rappeler les Rubens, dont l'éclat est éternel.

Le Musée de Naples contient plus d'une douzaine de Giordano, mais c'est peu pour le pays natal d'un tel peintre. — On voit aussi sur le maître-autel du couvent des Jésuites, à Naples, le grand tableau de *saint François-Xavier instruisant les Indiens*, celui-là même qui fut achevé en *un jour et demi* pour la fête du saint.

A la Galerie de Dresde, parmi dix-neuf tableaux du maître, nous citerons : *Abraham congédiant Agar*. — *Les Noces de Persée et d'Andromède*. — *Loth et ses Filles*.

La Galerie du Belvédère, à Vienne, contient aussi treize tableaux de Giordano. Les mêmes sujets sont souvent répétés dans d'autres musées. — Il faut mentionner seulement la *Victoire de l'archange saint Michel*. Signé Jordanvs F. 1666.

Dans les musées de Florence, de Berlin, de Copenhague, de Stockholm et dans nos musées des départements, à Lyon, à Toulouse, à Rouen, à Montpellier, à Lille, à Grenoble, presque partout, enfin, on retrouve ce maître inépuisable.

Les dessins d'un peintre qui ne voulait rien étudier et rien méditer, devaient devenir aussi rares que ses tableaux sont abondants; on a vu cependant passer quelques-uns de ces dessins à la plume et au bistre, à la vente Lempereur, en 1773, et à la vente Mariette, en 1775.

Plusieurs de ses compositions, et particulièrement ses gracieuses figures de Vénus et de femmes nues, ont été gravées par Bartolozzi, Beauvarlet, Pierron, Basan, Smith, etc.

Quant au prix des tableaux de Giordano, ils sont souvent bien modestes, soit à cause de l'abondance des œuvres, soit en raison de leur mauvais état de conservation; nous mentionnerons seulement comme exemple des prix les plus élevés :

Vente Julienne, en 1767. — *La Naissance de la Vierge*. — 604 fr.

Vente Conti, 1777. — *Le Vœu de Louis XIII*. — 2,504 fr. — Deux compositions, représentant des animaux, ensemble 2,950 fr.

Vente J. Laffitte, 1832. — *Diane et Actéon*. — 2,111 fr.

Vente Louis-Philippe, 1853. — *Assomption de la Vierge*. — 775 fr.

Les tableaux de Giordano qu'on voit au musée du Louvre ne sont pas signés. Il signait quelquefois ses œuvres en lettres capitales comme ci-dessous :

JORDANVS F.

Impr. Bénard et Comp., rue Damiette, 2.



PAQUIER. D. GI. BELLINI. P. DELANGLE. SC.

LA MADONE ET LES SIX SAINTS (Musée de l'Académie, à Venise).

religieuse symétrie préside à l'arrangement de ces personnages tranquilles mais doucement et intérieurement émus. Deux figures sont nues, une de chaque côté du trône où la Vierge est assise : saint Sébastien à droite, saint Job à gauche ; les autres sont drapées, deux en moines, une cinquième en évêque (saint Augustin). Au pied du trône sont groupés trois petits anges d'un caractère profondément individuel, et tudesque plutôt qu'italien. Ce sont de jeunes paysans qui ont mis leurs habits du dimanche pour aller chanter l'office. Jésus les a fait recevoir comme enfants de chœur dans le Paradis. Ils jouent de la viole et du luth d'une main grêle et délicate. L'un d'eux a une expression séraphique; mais les figures de la Vierge et de l'Enfant sont impassibles jusqu'à l'inertie, comme si le peintre eût craint de leur donner une physionomie trop humaine. Le type des têtes de Jean Bellin est court et par cela même sans distinction; mais ce qui est charmant dans sa peinture, c'est l'intimité du sentiment. Chose remarquable, le coloris est riche, intense, varié, et cependant le tableau parle bien moins à l'œil qu'à la pensée. Au milieu du tapage de l'école vénitienne, ce doux murmure va au cœur. Parmi tant d'attitudes forcées, tant d'habillements de théâtre, cette opulence discrète de la couleur devient plus sensible ; cette calme simplicité des figures me touche et m'attendrit[1].

Il est rare qu'une certaine tristesse ou plutôt une mélancolie douce ne se fasse pas sentir dans les tableaux de Jean Bellin. Il est encore plus rare qu'il ait représenté d'autres sujets que ceux de la religion. On cite de lui par exception une figure de femme nue ou presque nue; c'est une jeune Vénitienne qui est occupée à se peigner devant un miroir dans une chambre dont la fenêtre donne sur un paysage. Il peignit aussi quelques nudités dans une *Bacchanale* que lui avait demandée Alphonse Ier, duc de Ferrare, et où l'on voit le vieux Silène ivre, soutenu sur son âne par de jeunes faunes; ce fut la seule fois qu'il emprunta un motif à la mythologie, et il le fit sans doute à la prière du duc. Nous avons vu à Rome, dans la galerie Aldobrandini, ce tableau d'un vieillard dont la pensée s'est égarée un instant dans les bois sacrés de la Grèce antique. La *Bacchanale* étant restée inachevée — elle fut peinte à l'âge de quatre-vingt-huit ans, — Titien la termina en y faisant un paysage héroïque aux arbres touffus, aux ombres profondes et mystérieuses[2]. Mais alors même qu'il représente les nudités de la Fable, Jean Bellin est toujours grave; il n'est jamais gagné par la sensualité vénitienne. Il exprime pourtant la nature et la chair avec beaucoup de vérité, de suavité et de charme; mais, en peinture comme ailleurs, c'est de l'esprit que tout émane, c'est de l'intention que tout dépend, c'est le caractère de l'artiste qui donne à la beauté son expression. Là où un Giorgion laisse voir la langueur d'un amoureux, Bellini reste digne et chaste dans l'image de la volupté même. Encore une fois, son œuvre, qui fut considérable, se compose presque entièrement de tableaux religieux, de Madones sans cesse répétées avec de légères variantes, de saints en adoration, mais qui ne vont point jusqu'à l'extase, et de quelques scènes tirées de l'Évangile, telles que la *Circoncision*, qui est ou qui était à Vicence, dans l'église Santa Corona, et le *Baptême du Christ*, qui lui fut demandé par les seigneurs Muselli de Vérone, et dans lequel il introduisit son portrait.

La mort de Gentile Bellini, survenue en 1501, fut pour son frère, qu'il aimait tendrement, une grande douleur. Jean Bellin en resta isolé et comme veuf, suivant le mot de Vasari, *rimaso vedovo*. Cependant il avait à Venise de nombreux amis et des plus illustres, surtout parmi les hommes de lettres. En toute occasion, il s'était plu à les faire figurer en effigie dans ses tableaux, et avant que le Palais-Ducal eût été détruit par le feu, on y montrait parmi les personnages peints par Bellini les portraits de ses amis. De ce nombre furent Marco Antonio Sabellico, auteur de l'*Histoire de Venise;* Giorgio Amaseo, Giovanni Merula, les Loredan, les Mocenigo, enfin le cardinal Bembo et l'Arioste. Ce poëte a encadré le nom de Bellini, avec ceux de Léonard de Vinci et de Mantegna, dans les vers de son immortel poëme l'*Orlando furioso*, et cela seul eût rendu ce nom impérissable. La liaison de Giovanni avec Bembo datait d'une époque où cet aimable écrivain n'était pas encore cardinal. L'artiste, pour lui complaire, avait peint une Morosina, maîtresse de Bembo, *una sua favorita*, et Bembo lui avait payé le portrait de son amie en cette monnaie de poëte, qui,

[1] *De Paris à Venise, Notes au crayon, par M. Charles Blanc;* Paris, Hachette et Renouard, 1856.

[2] Cette *Bacchanale* de Bellini a été gravée dans un ouvrage dont nous avons écrit le texte, les *Galeries de l'Europe.*

après tout, en vaut une autre. « Ce sont bien là, dit le futur cardinal, les beaux yeux où je ne puis mirer les « miens sans être perdu ; c'est bien là le regard auquel j'ai si souvent, dans ma langueur, en vain demandé « grâce ; ce sont bien là ces cheveux qui m'ont noué le cœur et le font mourir... Il me semble que son visage « est le siége même de l'amour ; de sa bouche s'échappent l'espérance, le plaisir, la douleur[1]... »

Pierre Bembo, qui exhalait ainsi les soupirs de son amour, avait des accointances dans les diverses cours des princes italiens ; il était en correspondance avec la duchesse de Ferrare, la célèbre Lucrèce Borgia, dont il fut aussi amoureux qu'il l'avait été de Morosina, et il faisait les commissions de la marquise de Mantoue,



MADONE ET L'ENFANT (à Saint-Pétersbourg

Isabelle de Gonzague, en même temps qu'il entretenait des relations avec les Médicis, notamment avec le cardinal Jean, qui le prit pour secrétaire quand il fut Léon X. Chargé par Isabelle de lui obtenir un tableau d'Andrea Mantegna et un tableau de Gian Bellini, il s'entremit auprès de ces deux grands peintres, dont il était l'ami, et il reçut leur engagement. Mais après être convenu du prix, Mantegna refusa de s'exécuter, sur ce qu'il avait commis une erreur dans l'appréciation du travail qu'on lui demandait. Quant à Bellin, il se disait prêt à tenir parole. C'est ce que nous apprend une lettre précieuse qui nous a été conservée et dont voici le texte publié par Gaye dans le *Carteggio inedito d'artisti* : « Pietro Bembo à la dame Isabelle, marquise « de Mantoue : — Le Bellino, avec lequel je me suis trouvé ces jours-ci, est disposé de tout cœur à servir

1 Di Pietro Bembo prima che fosse cardinale, per lo cui fece anco il ritratto d'una sua favorita, che dalla penna di quel chiaro scrittore fù in tale guisa celebrato. *Ridolfi.* Nous ne donnons des vers de Bembo qu'une traduction libre.

« Votre Excellence, dès qu'on lui aura envoyé les mesures ou le châssis. Votre Seigneurie m'écrit que je « dois fournir l'idée du tableau ; mais il est nécessaire avant tout que l'invention soit d'accord avec l'esprit « de celui qui doit la mettre en œuvre. Or, notre peintre tient beaucoup à n'être point gêné par un programme, « car il a, dit-il, l'habitude, quand il fait ses peintures, de s'abandonner à sa fantaisie, de manière qu'elles « puissent le satisfaire lui-même autant que le spectateur. Toutefois, nous chercherons à concilier les deux « choses. » Puis, à propos d'Andrea Mantegna, qui avait promis un tableau, mais qui ne veut plus le faire au prix convenu, Bembo ajoute : « J'espère aussi que la courtoisie et la générosité de messer Andrea feront que « vous aurez peu de peine à le convaincre. Néanmoins je lui promets que tout ce qui pourra aider Votre « Seigneurie, en ce qui touche l'accomplissement des conventions, sera continué ici par messer Francesco « auprès de maître Andrea, et que messer Francesco s'emploiera pour votre service à l'expédition des « peintures avec maître Zuan Bellino, outre que lui et moi nous restons les obligés de Votre Illustrissime « Seigneurie, à la bonne grâce de laquelle l'un et l'autre nous baisons la main. A Venise, en janvier 1505. »

Cette lettre, on le voit, ne dit point à quelle invention s'arrêtèrent le peintre et le poëte, et l'on ne sait pas non plus si Jean Bellin exécuta le tableau qu'il avait promis de peindre, à la prière de Bembo, pour la marquise. Mais on sait qu'Isabelle de Gonzague avait accepté, en attendant, un tableau de la *Nativité* (*un Presepio*) auquel elle attachait un grand prix.

Les sujets de dévotion étaient bien ceux qui convenaient au génie grave et tendre de Jean Bellin (ou de *Zuan Bellin*, comme l'appellent les Vénitiens, qui, par euphonie, donnent à tous les mots une prononciation mielleuse). En cette même année 1505, à la veille d'avoir quatre-vingts ans, il peignit un de ses chefs-d'œuvre, la *Madone aux quatre saints*, que nous avons vue à Sainte-Zacharie et qui, transportée au Louvre en 1797, fut restituée aux Vénitiens en 1815. Combien elle nous toucha, cette peinture suave, tranquille et recueillie ! Je vois encore aux pieds de la Vierge un petit ange qui joue du violon, motif charmant qui revient toujours sous des formes diverses dans les madones de Bellin, et qui toujours intéresse par une expression incomparable de naïveté séraphique et d'innocence. Une jolie fille blonde, vue presque de profil et richement vêtue, sainte Agathe, offre une bourse à l'enfant Jésus. La Vierge est sur un trône; sa figure est empreinte d'une mélancolie concentrée et prophétique. Ici encore, la profondeur, l'intimité du sentiment sont admirables. Et quelle originalité dans le caractère du tableau, quand on le compare à tous ceux des Vénitiens! La tristesse en est gracieuse et la grandeur ingénue. Malgré ses quatre-vingts ans, Bellin peignit sa toile avec une intensité et un relief surprenants, dans la manière savoureuse de Giorgion; mais l'excellence du faire, la morbidesse, la rondeur du modelé, la chaleur ambrée du ton n'empêchent point que la poésie religieuse ne soit le côté le plus frappant de ce tableau sublime.

Avant de clore la biographie de Jean Bellin, nous sommes allé voir à la *National Gallery* de Londres les quatre tableaux de ce maître que possèdent les Anglais, plus heureux que nous. De ce nombre est le portrait de Leonardo Loredano en son costume de doge, portrait qui ne peut être antérieur à 1501, puisque c'est l'année où Loredan fut élu. La pâleur bronzée, le visage émacié, la peau sèche de ce vieillard en qui la vie s'est cramponnée, pour ainsi dire, et persiste encore avec énergie malgré son grand âge, sont rendus avec une volonté, avec une attention religieuse, avec un art que personne n'a surpassés. Sous la toge dont il est revêtu, on sent la maigreur de sa nature osseuse et de ses épaules pointues. Ses yeux, au regard fixe et pénétrant, sont caves, retirés en dedans et rapetissés par la vieillesse; le peintre en a compté les cils, il a détaillé les plis des paupières, il a regardé au fond de la rétine. Il a fait sentir l'aridité de la peau, ici collée sur les os du front et des pommettes, là, ridée par l'absence des dents et par le retrait du tissu cellulaire. Il a montré combien ces lèvres serrées durent être avares de paroles. Le fond n'est pas d'une teinte unie, mais d'un bleu vert qui, variant d'intensité, devient vibrant par l'artifice du ton sur ton. Les ramages du manteau, argent et or, et ses boutons bruns, les chamarrures de la corne ducale, tout est accusé d'un pinceau délicat, précis et précieux, incisif parfois comme un scalpel, et qui, toujours mince dans les ombres, ne s'épaissit un peu que dans les lumières. Rien ne manque, en un mot, à la vérité de l'imitation, qui est scrupuleuse, et pourtant le caractère du personnage, son invincible opiniâtreté, indiquée par le

développement des mâchoires et par la fermeté, par la carrure du menton, son intelligence, dont il ne reste plus qu'un éclair au fond de l'œil, sa pensée, qui paraît concentrée sur un seul point, rivée à un souvenir unique, voilà ce qui frappe, voilà ce qui reste, non pas gravé seulement, mais sculpté dans la mémoire, de telle façon que ce buste si étonnamment imité, modelé, scruté, rendu, exprime avant tout la vie interne, la vie de l'âme survivant à la pétrification du corps.

La même galerie renferme un autre chef-d'œuvre attribué à Bellini, mais qui est peut-être de Marco Basaïti ! *Saint Jerôme in his study* (Saint Jérôme dans son cabinet d'étude). On ne croirait pas, en vérité, que par le moyen d'un art qui s'adresse aux yeux, un peintre puisse nous communiquer à ce point l'idée,



MADONE (Galerie Pourtalès).

j'allais dire l'impression du silence. Le docteur de l'Eglise, vu de profil, est assis devant un prie-Dieu qui lui sert de pupitre et il est plongé dans la lecture des livres saints. Sa main étendue sur son crâne semble y retenir une méditation profonde que rien ne saurait troubler. Son lion est couché à quelque distance sur le pavé de la cellule. A ses pieds est un chapeau de cardinal d'un ton bleu clair, sans doute parce que la pourpre n'était pas encore la couleur affectée aux princes de l'Eglise. Un banc de bois règne autour du pupitre, qui se continue en équerre jusqu'à une ouverture par laquelle on aperçoit des montagnes éloignées et une ville bâtie au bord de la mer, d'une mer calme, unie, immobile. Devant le spectateur, au-dessus du pupitre, qui porte un crucifix, sont ménagées dans la muraille des armoires dont les portes plus ou moins ouvertes laissent voir des livres à fermoirs, des calices, des chandeliers de cuivre et une gourde vêtue d'osier. La tête du saint n'est pas encore amaigrie par le jeûne, ridée par la vieillesse; il ne paraît guère que soixante ans. Sa barbe est blanche; sa figure est reposée, douce et vénérable. Sa robe, d'un rouge cerise, présente des plis cassés et anguleux comme ceux d'Albert Dürer, dont l'influence est

ici clairement visible. Tout le tableau, simplement peint, d'une couleur égale et sans aspérités, d'une lumière tranquille et sans accidents, respire je ne sais quoi de saint et de grand, une pureté évangélique, et la sérénité, la majesté de la solitude. J'ai vu des visiteurs rester une heure en contemplation devant ce tableau. L'œil fixe et pensif, la bouche close, les bras croisés sur l'appui de fer, ils paraissaient gagnés, envahis, comme nous l'avions été nous-même, par une rêverie austère mais délicieuse, qui les avait transportés loin du monde, dans les lieux solitaires et muets où cet anachorète pense, où ce lion dort.

Toutes les fois qu'il a eu à peindre le paysage, Jean Bellin l'a fait avec un charme infini, mais toujours très-naïvement, selon son cœur, je veux dire sans y mettre encore les libres allures d'un Titien et ses accents fiers. Il existe à Venise un morceau de lui qui est surprenant. On y voit, dans la partie inférieure, saint Christophe et saint Augustin debout devant un autel. Au-dessus d'eux, à travers une arche qui se relie à l'architecture de l'église, s'ouvre une lumineuse échappée de vue sur le désert, et ce même saint Jérôme apparaît — c'est le mot — à demi nu, au milieu d'une montagne escarpée et sauvage, et il produit l'effet d'une vision, ainsi aperçu par cette fenêtre percée dans la toile. Quelquefois aussi des paysages lointains remplissent le fond des tableaux de Giovanni, de ses madones et de ses portraits, notamment de celui qui le représente, lui et son frère, dans le même cadre, et qui est au Louvre, sous le nom contestable de Gentile. Quant aux portraits, ce fut lui Jean Bellin, selon le dire de Vasari, qui introduisit à Venise, parmi les gentilshommes, la mode de se faire peindre. Auparavant, les artistes avaient coutume de donner les traits de leurs amis aux personnages sacrés ou profanes qui figuraient dans leurs compositions, et c'était leur seule manière de faire des portraits. Il est vrai de dire, cependant, qu'Antonello de Messine en a laissé quelques-uns, qui par parenthèse sont tout à fait admirables. Mais lorsque Jean Bellin fut arrivé au plus haut point de sa réputation, le portrait, qui n'avait été jusque-là qu'une exception, devint un genre à part. Tous les nobles se firent peindre au moins en buste ou à mi-corps; de sorte qu'au bout de quelque temps, chaque maison fut une galerie où l'on conserva l'effigie des aïeux. Le Sénat, à son tour, voulut avoir le portrait de ses doges et de toutes les personnes qui s'étaient distinguées au service de la République. De là l'étonnante perfection à laquelle atteignit à Venise le genre du portrait.

Aimant son art comme il l'aimait, d'un amour infatigable, Jean Bellin ne cessa de peindre jusqu'à la fin de sa vie. Il ne cessa non plus de faire des progrès. Son dessin, d'abord sec, timide et ligneux dans les extrémités, jusqu'à donner aux mains l'aspect du bois, acquit plus de souplesse et d'ampleur, en même temps que sa couleur devenait plus riche, plus abondante et plus empâtée. Un de ses tableaux, la *Bacchanale*, qui est à Rome et qui fut peinte pour le duc de Ferrare, porte la date de 1514; un autre, celui qui représente une jeune fille à sa toilette devant un miroir, est daté de 1515; c'est l'année suivante que mourut Jean Bellin, à l'âge de quatre-vingt-dix ans. Divers biographes avaient indiqué l'année 1512 et l'année 1514; mais toute incertitude a cessé depuis qu'on a retrouvé dans le journal manuscrit de Marino Sanuti, *Diario veneto*, à la date du 15 novembre 1516, la note qui suit : « On « annonce ce matin la mort de Zuan Bellini, excellent peintre (il avait quatre-vingt-dix ans). Sa réputation « s'est répandue dans le monde, et vieux comme il était, il n'en peignait pas moins dans la perfection. « On l'a enterré à San Zanipolo (à Saints-Jean-et-Paul) dans la chapelle où avait déjà été inhumé son « frère Gentil Bellin, excellent peintre aussi. »

Tout ce qui devait illustrer l'école vénitienne, le portrait, le paysage, la richesse et la variété des couleurs, l'éclat de la lumière, le luxe matériel de l'exécution, se trouvait en germe dans les œuvres de Jean Bellin et de son frère. Gentile sembla deviner le style décoratif, les multitudes et les costumes de Paul Véronèse; Giovanni, moins superficiel, plus intime, plus profond, plus maître, pressentit la manière abondante et généreuse des disciples qu'il avait lui-même formés, mais il conserva la naïveté des précurseurs. Ce naturalisme qui, bientôt sensuel et splendide, allait caractériser les Giorgion, les Titien, les Véronèse, les Palma, les Bonifazio, les Pordenone, les Paris Bordone, les Tintoret, Jean Bellin le fit servir à exprimer les sentiments les plus élevés de l'âme. Parmi ses disciples, les illustres, tels que Titien et Giorgion, penchèrent vers le matérialisme de l'art. Les autres, moins forts, mais cependant remarquables,

demeurèrent plus ou moins fidèles à la tradition du maître et s'attachèrent comme lui à l'expression. On peut citer dans le nombre Cima da Conegliano, Catena, Bissolo, Rondinello de Ravenne, Giovanni Mansueti, Bellin Bellino, parent et imitateur très-habile du peintre, Marco Belli, artiste gracieux, Girolamo di Santa Croce, et Girolamo Mocetto, qui fut le premier en date des graveurs de Venise. Quant à Jacopo Montagna



SAINT GEORGES ET SAINT ETIENNE

ou Montagnana, il fut séduit par la manière de Giorgion et suivit ses traces. En somme, Jean Bellin ne fut pas entièrement remplacé. En lui périt la fine fleur de ce spiritualisme qu'il avait su concilier avec un ardent amour de la nature, et sans lequel une école ne saurait vivre longtemps. Aussi verrons-nous, dès la fin du seizième siècle, la peinture vénitienne se précipiter dans la décadence, se complaire à de vaines décorations, remplacer l'éloquence de l'art par des phrases pittoresques, et devenir semblable à ces édifices qui conservent encore une façade imposante, mais qui ne renferment au dedans que du vide ou des ruines.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Jean Bellin a fait quelques miniatures. Il a illustré entre autres un petit livre de prières latines qui appartenait à la famille Capello. Ce petit livre, écrit en 1486 par Victor Capello, est passé dans les mains de l'abbé Tommaso de Luca à Cadore.

Un artiste contemporain des Bellin, Vittore Camelo, a gravé en leur honneur deux médailles qui sont rares. Celle de Gentile porte autour de la face la légende : *Gentile Bellinus venetus eques comesque*, et au revers : *Gentili tribuit quod potuit viro natura hoc potuit Victor et addidit.* Sur la médaille de Jean Bellin on lit autour de son portrait : *Joannes Bellinus venet. pictor. op.* Au revers, une chouette avec ces mots : *Virtutis et ingenii*, et au-dessous : *Victor Camelius faciebat.*

Musée du Louvre. — Aujourd'hui que les portraits des frères Bellin sur la même toile sont attribués à Gentile, il n'existe rien en somme sous le nom de Jean Bellin. Aussi peut-on dire que la France ne connaît pas ce grand maître.

Venise, Académie des Beaux-Arts. — La *Madone et les six saints*, tableau qui provient de l'église San Giobbe et qui est mentionné par Vasari. Il est décrit et gravé dans la présente notice.

San Zaccharia. — Dans la chapelle de Saint-Jérôme. La *Madone aux quatre saints*; c'est le tableau dont nous avons parlé. Nous en donnons également la gravure. Ce tableau et le précédent sont considérés comme les chefs-d'œuvre de Jean Bellin.

San Giovanni Crisostomo. — Tableau représentant *saint Christophe et saint Augustin* (ou *saint Louis*) et au-dessus d'eux, dans un paysage rocheux, saint Jérôme. Signé Joannes Bellinus P. MDXIII. Il est gravé comme les précédents dans la *Pinacoteca* de Zanotto.

Église des Frari. — La *Madone avec saint Nicolas, saint Benoît, deux autres saints et deux petits anges qui font de la musique.* Vasari fait mention de ce tableau et le vante ; il est signé et daté de 1488, et il est également gravé dans la *Pinacoteca.*

Église du Redentore. — *Madone avec saint Jérôme et saint François.* Dans la sacristie du couvent, on nous montra un tout petit tableau de Bellin tout à fait admirable : *la Madone adore l'Enfant Jésus endormi*, deux anges souriants jouent de la viole « comme pour embellir les songes du jeune Dieu et le bercer de célestes mélodies. » Cette peinture, qui est presque une miniature, est conservée dans une armoire. — Autre *Madone avec saint Jean et sainte Catherine.*

San Francesco della Vigna. — Une *Madone avec saint Jean-Baptiste, saint Jérôme, saint Sébastien et un portrait.*

Scuola San Girolamo. — On y voit les restes de deux ouvrages de Jean Bellin faits en 1464.

San Giovanni a la Giudecca. — *Saint Martial et saint Romuald avec saint Jean-Baptiste.* En haut, la *Visitation*, et en bas quelques épisodes de la vie de saint Jean-Baptiste.

Palais-Ducal. — Dans l'Avogeria, à la gauche du tribunal, *le Christ mort* avec la Vierge, saint Marc, saint Nicolas ; dans le fond, un paysage. Ce morceau date de 1472.

On voit encore des Madones de Bellin : à Santa Maria dell' Orto (elle est signée), aux Carmelitani Scalzi, à San Gervaso e San Protaso, a San Fantino dans la sacristie, à Santa Maria Maggiore. Cette dernière est peinte dans une gloire.

San Salvatore. — Le *Christ à Emmaüs* avec un portrait.

Ile de Murano. — Dans l'église des Anges, *le doge Agostino Barbarigo à genoux devant la Vierge.* Il est assisté de saint Marc, de saint Augustin et de deux anges qui font de la musique.

Dans l'église de San Cristoforo, un tableau endommagé représentant *saint Jérôme, saint Pierre et saint Paul.*

Vicence. — Dans l'église Santa Corona, le *Baptême du Christ*, tabeau signé.

Ferrare. — Dans le couvent de San Bernardino, il existe une *Madone avec l'Enfant*, petit tableau également signé.

Milan. — Dans là galerie Brera, une *Pietà*, demi-figures plus petites que nature, provenant de la galerie Sampieri de Bologne.

La *Madone avec l'Enfant*, qui cueille une violette dans un vase placé à la gauche. On lit au bas : *Joannes Bellinus.*

Autre *Madone avec l'Enfant*, un peu plus qu'en demi-figure. On lit : *Joannes Bellinus*, MDX. Ces trois morceaux sont gravés dans la *Pinacoteca di Milano.*

Florence. — Dans la galerie des Offices, *Un Christ mort* dans les bras de sa mère, avec les trois Maries et quelques autres pieux personnages. Il est peint en clair-obscur. Ce tableau avait appartenu à la galerie Aldobrandini, à Rome. Il fut perdu en 1798 et racheté par un gentilhomme vénitien qui en fit cadeau au grand-duc Ferdinand III. Il est gravé dans la *Galleria degli Uffizi* et dans la *Storia* de Rosini, planche 64. La collection de dessins de cette galerie renferme une belle étude à la plume de la tête de Joseph d'Arimathie pour le tableau dont nous venons de parler.

Le portrait de Jean Bellin, signé. Il est gravé dans Ridolfi.

Un autre portrait de lui-même en trois quarts, en longs cheveux, avec un béret sur la tête. C'est un dessin à la sanguine. Il est signé et de la plus grande beauté. Ces deux portraits ne ressemblent point à celui qui est donné par Vasari. — Une tête d'apôtre.

Naples, Musée Bourbon. — La *Transfiguration*, petites figures et couleur merveilleuse. Il est signé et gravé dans le *Museo Borbonico*, planche 34 du tome III.

Vienne, Galerie du Belvédère. — *Jeune fille à sa toilette.* Elle est assise, presque nue, sur un banc couvert d'un tapis de Turquie. A travers une fenêtre, on aperçoit un paysage. Sur un papier est écrit : *Joannes Bellinus faciebat* MDXV. Gravée dans le *Théâtre des Peintres* de Teniers.

Musée de Berlin. — Plusieurs tableaux y sont attribués à Jean Bellin. Un de ces tableaux, la *Madone* avec l'Enfant qui bénit d'une main et tient de l'autre une poire, est signé.

Autre *Madone* avec saint Jean, la Madeleine, Joseph d'Arimathie et Nicodème.

Une *Déposition de Croix* avec la Vierge et saint Jean. Une des deux toiles paraît être celle dont Vasari a parlé, et qui avait été peinte pour Giorgio Cornaro. — Les portraits de Gentile et de Jean Bellin en béret noir et pelisse.

Londres. National Gallery. — *Portrait de Leonardo Loredano*, en son costume de doge.

Saint Jérôme dans son cabinet d'étude. C'est l'admirable tableau que nous avons décrit. Mais quelques connaisseurs le croient de Marco Basaïti.

La *Vierge et l'Enfant.* Ce tableau, acheté par le gouvernement en 1856, avait passé d'abord pour être d'un imitateur de Léonard de Vinci. Il est en tous cas de la première manière de Bellin et de ses commencements.

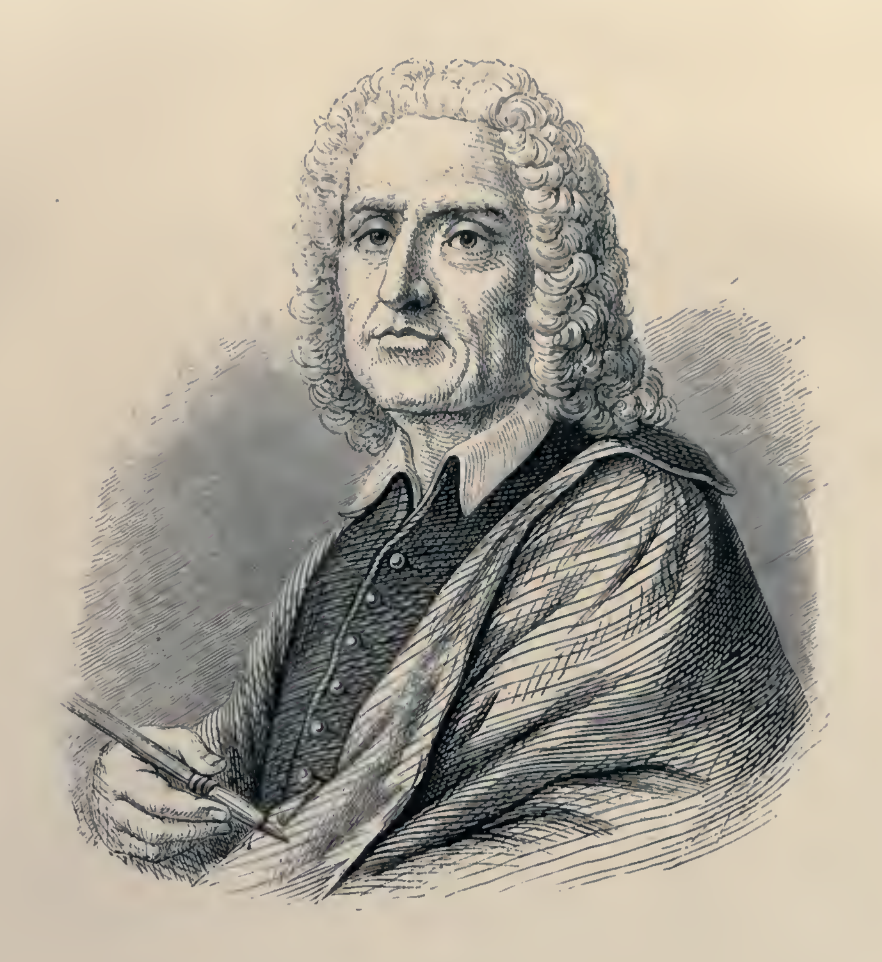
Le *Christ au jardin des Oliviers*, dans la manière de Mantegna. Ce tableau ressemble beaucoup à celui que possède le Révérend Davemport Bromley.

Vente lord Northwick. — Le *Repos en Egypte.*

Vente Pourtalès, 1865. — La *Madone*, 40,600 fr.

Il existe encore des Bellini dans les collections privées de l'Angleterre. M. Vaagen les a mentionnés.

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Italienne *Peintures d'église, Tableaux de tout genre*

FRANCESCO SOLIMENA

NÉ EN 1657. — MORT EN 1747.



ÉCOLE Napolitaine

Tous ceux qui aiment l'école française du dix-huitième siècle, depuis Lemoine jusqu'à Monsieur Pierre, doivent aimer Solimène, car c'est de lui et de Luca Giordano que procèdent les Boucher, les Vanloo, les Natoire et en général la pléiade des peintres qui ont rempli le siècle de Louis XV. Or, Luca Giordano procédait, à son tour, de Pierre de Cortone, et Solimène, de Lanfranc : qu'on juge par là de ce qu'a dû être la décadence arrivée à Natoire, après être tombé de Cortone à Giordano et de Lanfranc à Solimène ! Nos maîtres ont tous de l'esprit, et cela n'est pas inutile en peinture, surtout quand on en fait pour la France : les artistes napolitains ont une autre qualité, c'est l'instinct pittoresque. Ils naissent pour produire des fresques et des tableaux comme les pommiers pour produire des pommes. S'ils n'ont jamais pu s'élever à une haute distinction, concevoir et admirer le grand goût de Raphaël, ouvrir leur intelligence au style d'un Michel-Ange, d'un Léonard, du moins ils n'ont jamais manqué d'être peintres dans le sens restreint, dans le sens pratique du mot. On sent que

Boucher, Natoire, Pierre et autres, s'ils avaient reçu un autre genre d'éducation, auraient pu devenir d'excellents avocats, de bons médecins ou d'habiles ingénieurs; mais des hommes tels que Solimène n'auraient jamais rempli dans le monde d'autre mission que celle de décorer des murailles.

L'auteur napolitain Bernardo de Dominici a composé une longue biographie de Solimène[1]; il a écrit sur son compatriote plus de pages que n'en avait consacré Vasari à Léonard de Vinci ou même à son maître Michel-Ange; le sentiment de la proportion nous empêchera de le suivre dans les développements d'une biographie aussi démesurée. C'est le 4 octobre 1657 que naquit Francesco Solimena à Nocera de Pagani, petite ville située à dix-huit milles de Naples. Il était fils d'un assez bon peintre, Angelo Solimena, qui était aussi un poète et un érudit, et qui lui fit donner une éducation littéraire et philosophique, voulant faire de lui un homme de loi; mais le jeune François, poussé par une inclination naturelle, dessinait à la dérobée tant qu'il pouvait d'après ce qu'il avait vu dans l'atelier de son père, et il s'occupait même la nuit à laver des aquarelles en clair-obscur qui étonnaient tous les amis de la maison. Par bonheur, le cardinal Vincenzo Orsini, depuis pape sous le nom de Benoît XIII, vint à passer à Nocera, et comme il avait connu Angelo avant de prendre les ordres, il lui rendit visite et se plut à lui rappeler qu'il avait composé de jolis sonnets, lui Angelo, lorsqu'ils allaient ensemble à l'Académie des belles-lettres. Francesco, appelé à baiser la pourpre romaine, fut interrogé par le cardinal sur quelques points de philosophie et il répondit assez bien; mais sachant que le jeune philosophe passait le meilleur de son temps à faire des dessins, Son Éminence voulut les voir et en demeura stupéfaite, *ed ebbe a stupire in vederli*. Les éloges d'un tel personnage décidèrent Angelo, et il permit à son fils de suivre ce qu'il regardait comme sa vocation. Celui-ci ne cessant de dessiner à l'aquarelle, paraissait plus apte à manier le pinceau que le porte-crayon. Il fut donc envoyé à Naples pour apprendre la peinture; il avait alors dix-sept ans.

Le plus brillant et le plus renommé des peintres napolitains était dans ce temps-là Luca Giordano; cependant Francesco di Maria, ou comme on disait à Naples *Ciccio di Maria*, élève du Dominiquin, avait aussi de la réputation comme dessinateur. Solimène conçut le projet d'entrer chez di Maria pour s'y appliquer à l'étude de l'anatomie et du nu, tandis qu'il observerait dans les œuvres de Luca Giordano sa manière de peindre si séduisante et si facile. Mais trouvant que Francesco di Maria était un caractère méticuleux et bizarre, Solimène résolut de travailler tout simplement dans son propre logis et de prendre pour maîtres, au lieu d'un seul peintre, tous ceux qui s'étaient illustrés à Naples, particulièrement Mattia Preti, dit le Calabrese, et Lanfranc, deux artistes vers lesquels l'entraînait déjà une forte prédilection. Quelques mois après, Francesco di Maria ouvrit une académie pour l'étude du modèle vivant, et Solimène s'y rendit avec assiduité; mais pendant que les autres dessinaient leur figure à la pierre noire, il la dessinait, lui, en couleurs, ce dont le maître le réprimanda vivement : « Celui qui veut devenir un bon peintre, disait Ciccio, doit savoir bien manier le crayon et modeler le nu, avant de toucher au pinceau. » Solimène répondait : « Je ne vois pas qu'on expose jamais des dessins dans les églises ou dans les lieux publics; je n'y vois que des tableaux; et si Dieu le permet, j'espère bien acquérir assez de talent pour y exposer un jour des tableaux, non pas des dessins. » Tout plein de cette idée, il ne cessait de peindre, soit à l'Académie, soit dans la ville de Naples, où la peinture abonde, et où il promenait son admiration de Pierre de Cortone à Luca Giordano, et surtout de Lanfranc au Calabrese. Il sentait néanmoins que ces maîtres n'avaient pas suffisamment recherché la beauté dans leurs airs de tête; il s'attacha donc à étudier les femmes du Guide et les vierges de Carle Maratte; puis, de toutes ces études, il se composa une première manière, forte et ressentie, dont il fit voir un échantillon dans quatre morceaux de sa composition, *Judith et Holopherne, la Mélancolie de Saül, le Sacrifice d'Abraham*, et *les Filles de Loth*, qui lui furent payés la modeste somme de trente écus.

Un architecte, nommé Arcangelo Guglielmelli, ayant vu ces premiers ouvrages de Solimène, en fut si frappé qu'il proposa aux pères jésuites du *Gesù-Nuovo* de confier à ce jeune peintre la décoration de la chapelle de Sainte-Anne, placée dans leur église à côté du maître-autel; et pour les décider, il engagea Solimène à

[1] *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti napoletani, scritte da Bernardo de Dominici, Napoletano. Napoli*. MDCCXLII.

faire une esquisse, qu'il leur montra. Les Jésuites pensant que deux avis valaient mieux qu'un, consultèrent le chevalier Fonsaga, sculpteur alors célèbre et qui travaillait de son art (style du temps) à une de leurs chapelles. Cet habile artiste leur donna le conseil d'employer Solimène à la décoration projetée, les assurant qu'ils ne sauraient trouver mieux. Mais quelle fut la surprise des révérends lorsqu'on leur présenta un tout jeune homme encore imberbe! Après lui avoir fait beaucoup de caresses, *molte carezze*, ils lui reprochèrent doucement de n'être pas venu de lui-même se recommander à eux[1].

La chapelle finie, les pères jésuites en furent charmés et se firent les prôneurs de Solimène, si bien qu'il



HELIODORE CHASSE DU TEMPLE Musée du Louvre.

obtint par eux des travaux importants, et cela dans une ville remplie de peintres fort estimés, tels que Ciccio di Maria, Benaschi, Niccoli Vaccaro, Andrea Malinconico, le cavalier Farelli et autres. Et d'abord les pères *Pii operari* lui commandèrent deux tableaux de sainteté pour leur église de San-Niccolo; ensuite il fut appelé à Salerne pour y peindre à fresque le martyre des trois saintes Tecla, Archeloa et Suzanne; et à son retour, les religieuses de la Regina, qui appartenaient à la première noblesse, lui proposèrent de décorer le chœur de leur église. Mais, jaloux de sa fortune et d'une vogue aussi rapide, quelques-uns de ses rivaux firent entendre au cardinal Caracciolo, archevêque de Naples, qu'il était peu convenable et dangereux

[1] E quando lo videro, furon sorpresi da maraviglia, perciocche videro un giovanastro sbarbato, che di poco passava il diciottesimo anno dell' età sua, e fattoli molte carezze, gli dissero, perche non era egli venuto a farsi vedere in un con l'opera sua.

d'introduire dans un cloître de nonnains un jeune homme de si bonne mine et qui n'avait encore que du poil follet au menton (*e che appena dava segni di poca lanugine sù la barba*); sur quoi le cardinal voulant s'assurer par lui-même du danger qu'on lui signalait, fit venir Solimène, l'interrogea et jugea par sa modestie qu'on pouvait lui permettre l'entrée du couvent.

Depuis sa première œuvre dans le chœur du *Gesù-Nuovo*, Solimène hésitait entre la manière de Lanfranc et celle du Calabrese. Ce fut dans le goût violent et fier de ce dernier maître qu'il peignit pour l'église *dei Miracoli* les figures de saint Ignace, de saint Philippe de Neri, de saint François d'Assise et de saint Dominique, rangées autour du crucifix. Il affecta la même force de couleur, avec des accidents de lumière, dans ses peintures du *Mariage de la Vierge* et de quatre saints franciscains à l'église du *Gesù delle Monache*, où il avait un voisin redoutable, Luca Giordano... « Mais comment pourrai-je dignement louer, « s'écrie le biographe Dominici, les fresques exécutées par Solimène dans la sacristie des Théatins, fresques « incomparables, où toutes les qualités sont réunies, beauté du ton, noblesse des airs de tête, grandeur des « idées, diversité des actions et des physionomies, et l'excellence de la composition, et l'art des contrastes? « Cette sacristie est ornée de compartiments en stuc doré préparés pour la peinture. Solimène y a représenté « les Vertus exemplaires accompagnées de beaux enfants et de gracieux petits anges, et il a peint au dessus « deux grandes scènes : la *Conversion de saint Paul* et la *Chute de Simon le magicien*. On admire, entre « autres beautés, dans la première de ces histoires, la furie des chevaux qui s'emportent, éperonnés par la « peur, et le mouvement des soldats épouvantés par la lueur soudaine qui a désarçonné et renversé par terre « le saint apôtre. La *Chute de Simon* est aussi d'une perfection indescriptible. On y voit une multitude « de peuple savamment distribuée par groupes au pied du trône de Néron, élevé de plusieurs marches; et « parmi des figures diversement belles, on distingue une jeune femme qui tient par la main sa petite fille; « puis, sur un plan rapproché, un homme aveugle et nu, qui est assis et qui, prêtant l'oreille, écoute « attentivement ce que les autres regardent, c'est-à-dire le magicien, qui, s'étant élevé dans les airs par la « vertu de ses sortiléges, tombe et se casse les jambes en présence de Néron confondu et de la multitude « étonnée... Il n'est pas de voyageur, ajoute Dominici, qui ne soit amené devant ces peintures et qui n'en « soit ravi. Combien de fois n'en a-t-on pas fait des dessins ou des copies peintes que l'on a portées au delà « des monts, en Allemagne, en France, en Angleterre! »

Ainsi parle de Solimène, en l'an 1700, un historien qui exprimait d'ailleurs l'opinion à peu près universelle des connaisseurs au dix-septième siècle. Aujourd'hui, sans doute, nous verrions avec des yeux plus sévères ce qui donnait lieu à de si pompeuses tirades; mais dans ce temps-là le sentiment du grand art avait disparu; les maîtres du troisième ordre, c'est-à-dire toute la postérité affaiblie des Carrache et du Caravage, triomphaient partout : Luca Giordano en Espagne, Lanfranc à Rome, en France Mignard et les Boullongne, en attendant Boucher et Natoire. Du reste, Dominici, après s'être abandonné aux élans de son enthousiasme, convient lui-même avec bonne foi qu'il y avait à Naples quelques bons esprits (il les appelle des lettrés, *letterati*) qui ne partageaient pas l'engouement des Jésuites, des Théatins et des religieuses nobles à l'endroit de Solimène. Leur dissentiment éclata surtout lorsqu'on découvrit la grande fresque peinte par lui au dessus de la porte dans l'église du *Gesù-Nuovo*. C'était l'histoire d'Héliodore chassé du Temple. Nous avons vu à Naples cette machine dont l'esquisse est au Louvre; et sans connaître alors ce qu'en avaient pensé quelques savants critiques, contemporains du peintre, nous y avons trouvé tous les défauts qu'ils y aperçurent. Il semble que Solimène se soit occupé, avant tout, de meubler le vaste champ de sa fresque, de l'animer, non par l'expression des figures, mais par leur nombre. Alors que l'unité était de rigueur pour produire une impression forte, il a jeté çà et là une quantité de figures qui ne prennent aucune part à l'action du cavalier céleste foulant aux pieds le spoliateur. Là, comme dans tous les ouvrages de Solimène, les nus présentent des formes communes, empruntées des plus vulgaires modèles; les jambes sont cambrées outre mesure, les genoux saillants, les pieds pauvres et déformés par les tumeurs et les excroissances; les bras, les torses sont d'un naturalisme sans caractère, sans choix, et d'une anatomie qui est sans finesse, bien que le peintre en ait fait ostentation. Mais si l'on regarde aux qualités purement optiques de cette grande composition, il

n'y a plus que du bien à en dire. En l'absence de l'expression des âmes, qui est faible ou nulle, les yeux du moins sont surpris et intéressés par le drame visible que produit le combat de la lumière et de l'ombre; ils sont charmés par un coloris qui conserve assez de force en restant clair, car Solimène ne tombe jamais dans



LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS, SAINT FRANÇOIS DE PAUL, ETC. (Musée de Dresde).

les noirs féroces de Ribera, et jamais non plus il n'est aussi terrible que le Calabrese, même lorsqu'il veut lui ressembler. Sa fresque est traitée de main de maître, en ce qui touche la pure exécution, et l'on peut dire que les plus habiles décorateurs ne l'ont jamais mieux entendue; elle est corsée, mais sans pesanteur; elle est tout ensemble solide et légère. On conçoit d'ailleurs facilement qu'un peintre qui ne recherche pas l'éloquence du trait, l'expression des pantomimes et des visages, le style des formes, le caractère des draperies, un tel peintre peut donner plus de soin aux choses pratiques de son art. J'imagine que Solimène

regardait comme un point essentiel, de combiner à souhait ses ordonnances pour le plaisir des yeux, de balancer heureusement les groupes, et de réveiller les grandes masses par des accidents lumineux, de sorte que tel personnage venait dans tel coin de la fresque se renverser ou se retourner sans autre but que de recevoir un coup de soleil; telle figure agitait une écharpe ou retroussait sa robe uniquement pour boucher un trou ou pour interrompre un grand clair par une vigueur. Ainsi les anges, les saints, les femmes, les enfants sont tout simplement des objets mobiles qui avancent dans la lumière ou reculent dans l'ombre, tout exprès pour contribuer au spectacle solennel ou piquant du clair-obscur.

Lorsque son coloris est clair et tendre et que ses draperies sont jetées, chiffonnées avec aisance et avec une certaine grâce banale, Solimène ressemble d'assez près à Luca Giordano, et je le trouve même plus harmonieux et plus aimable que ce dernier maître, à en juger du moins par les innombrables peintures de Giordano que j'ai vues naguère à l'Escurial et dans la cathédrale de Tolède. Nous savons du reste, par son ami et son biographe Dominici, que Luca et Solimène s'étaient liés d'amitié et qu'ils avaient, en fait d'art, les mêmes goûts. L'un et l'autre, ils professaient la plus haute estime pour Lanfranc et ils l'appelaient *le maître*. Souvent Giordano, lorsqu'il peignait la petite coupole du *Gesù-Nuovo*, descendait de son échafaud, disant : « Allons voir un peu comment a fait le maître, » et Solimène ajoutait : « qu'il ne fallait pas prendre garde aux quelques défauts de Lanfranc, parce qu'ils étaient couverts par le beau caractère qui dominait dans les œuvres de ce grand homme. » Ce fut aussi une des constantes admirations de Solimène que la peinture du Calabrese. Personne, à son avis, ne possédait une manière plus nourrie et mieux empâtée, *migliore impasto*, un coloris plus fier, et plus de ressort dans les jeux du clair et de l'ombre. Une chose l'étonnait encore chez le Calabrese, c'était son merveilleux talent à faire plafonner les figures, et la liberté qu'il savait prendre pour substituer quelquefois une vraisemblance agréable à la rigueur d'une vérité déplaisante. Toutefois, par son tempérament, Solimène était porté à modérer le Calabrese et il le modérait justement par le mélange d'un autre style, celui de Giordano, dont il était pourtant le rival, mais qu'il ne cessait de vanter : « Ne croyez pas, disait-il, que sa prodigieuse prestesse soit une pure vélocité de la main; c'est l'effet d'une intelligence vive et qui perçoit clairement les idées. » Et il le comparait à un fleuve d'huile qui coule doucement. Il était émerveillé de le voir travailler toujours à son aise, mettant chaque coup de pinceau à sa place et se sauvant de toutes les difficultés par un certain tour gracieux qui était chez lui un don du ciel, un don unique. Plus d'une fois, il se fit prêter par Dominici des cartons originaux du Calabrese, et il se plut à les copier; mais, involontairement combattu entre lui et Giordano, il affaiblissait les mâles et tragiques figures qu'il avait prises pour modèles; il adoucissait, en un mot, le Calabrese, espérant le rendre plus noble. Voilà pourquoi on l'appelait à Naples le Calabrese ennobli, *il cavalier Calabrese nobilitato*.

Après tout, Solimène en admirant jusqu'à l'imitation tous les maîtres ses contemporains, non-seulement Giordano, Calabrese et Lanfranc, mais Pierre de Cortone, dont il subit l'influence, et Carle Maratte dont les draperies lui plurent toujours; Solimène, disons-nous, s'était fait une manière à lui qui était le résumé de toutes les autres, et il représentait à merveille toute la peinture de son temps. Aucune branche de l'art ne lui manquait, d'ailleurs. Il avait étudié le paysage d'après nature et aussi d'après les tableaux d'un paysagiste fort en renom, François Beich; il peignait à ravir les fleurs, les fruits, les vases d'or et d'argent, le gibier, tout ce qu'on nomme la nature morte. Il excellait aussi à rendre le plumage des oiseaux, le pelage des bêtes, les tapis, les attributs de musique, les ornements, toutes choses qui sont faciles sans doute à un peintre d'histoire, mais qu'il exécutait, lui, comme un peintre de genre dont c'est le métier. En un mot, il était armé de toutes pièces pour cet art de la décoration qui était proprement le sien, et il est inutile d'ajouter ici que son habileté à faire plafonner les figures tenait à une parfaite notion de la perspective, laquelle était liée chez lui aux connaissances de l'architecte. L'architecture, en effet, joue un rôle utile dans ses fresques; elle en remplit dignement les vastes fonds, et elle asseoit ses compositions, toujours très-remuées, en y rappelant la tranquillité des horizontales et des verticales. Mais Solimène était plus qu'un peintre d'architecture il savait ce grand art de façon à le pratiquer au besoin. Ce fut lui qui éleva sa propre maison, dont la façade est remarquable et qui est située à la sortie de San-Potito ; ce fut lui qui dessina la magnifique porte de

Saint-Joseph *Soprà-San-Potito* et le maître-autel du fameux trésor de saint Janvier, construit en porphyre, et le grand-autel de la Chartreuse de San-Martino que nous nous rappelons avoir vu et qui est un superbe morceau dans le goût d'alors.

Établi à Naples, où il demeura toute sa vie, sauf un court voyage à Rome en 1701, Solimène se vit accablé d'ouvrages; la seule énumération de ses fresques et des peintures à l'huile qu'il fit pour les cardinaux et les divers souverains de l'Europe allongerait cette biographie outre mesure. Les princes de l'Église furent les premiers à répandre sa réputation. Le cardinal Gualtieri, pour faire sa cour à Louis XIV, lui présenta un portrait allégorique où l'on voit Minerve qui ordonne à Clio de raconter les hauts faits du monarque,



L'ANNONCIATION

dont les Vertus royales se disputent l'effigie, peinte en un médaillon de bronze, tandis que le Temps, couché par terre, est vaincu par l'Histoire et que l'Hérésie est mise en fuite. Ces allégories, froides et fades, qui aujourd'hui nous feraient périr d'ennui, elles enchantaient alors le beau monde. On courait sus à l'hérésie; mais tous les arts étaient soumis à l'empire des allégories et des divinités païennes. Les mêmes seigneurs, les mêmes cardinaux qui avaient acheté au peintre un *Saint François d'Assise en extase*, lui commandaient un *Bain de Diane*, une *Daphné poursuivie par Apollon*, une *Vénus*. Solimène improvisait un sujet de la Fable aussi facilement qu'une Madone et il expédiait ses peintures dans toutes les directions : à Gênes, pour le marquis Durazzo; à Macerata, dans la marche d'Ancône, pour le marquis Buonacorsi; à Venise, pour les Baglioni et les Canale; à Rome, pour le procurateur général de la Chartreuse; enfin, à Plaisance, pour les religieuses de *Santa-Teresa-del-Gesù*, qui voulurent avoir de sa main une Vierge entre leur patronne et saint Joseph.

Après la mort de Giordano, Solimène n'eut plus de rival. Son ami avait laissé en mourant à l'état d'ébauche douze tableaux dont les sujets étaient tirés de la Bible et qui appartenaient au roi d'Espagne. Chargé de les terminer, Solimène y consentit, mais non sans témoigner d'une certaine crainte. Suivant son usage, il peignit d'après nature le nu, les draperies et tous les mouvements qui n'étaient pas suffisamment indiqués, affectant du reste de ne toucher qu'avec respect aux œuvres d'un artiste qu'il révérait à l'égal des grands maîtres. Mais sa renommée était maintenant aussi brillante en Allemagne qu'en Italie. Tantôt le prince Eugène de Savoie lui écrivait de Vienne les lettres les plus courtoises pour obtenir deux tableaux de sa main : *l'Enlèvement de Céphale* et une *Résurrection de Jésus;* tantôt le comte de Daun, qui avait été vice-roi de Naples, le priait de composer pour le soffite de sa galerie à Vienne la fable de Phaëton, qu'il peignit en effet à grand fracas, avec toutes les ressources de son talent essentiellement pittoresque, rien n'étant plus à peindre que des chevaux fringants, retenus par les dernières Heures de la nuit avec des brides volantes sur un ciel encore sombre, et l'Aurore qui répand des fleurs sur la terre, et les Amours qui portent des bassins d'or pleins de fleurs. L'Aurore était du reste un motif cher aux peintres du dix-septième siècle. Solimène la peignit une autre fois pour l'électeur de Mayence et une troisième fois pour Aurora San Severino, duchesse de Laurenzano, qui désirait avoir une image de la divinité dont elle portait le nom.

Elles sont innombrables les peintures de Solimène, et il n'aurait pu y suffire s'il n'avait été soutenu par un amour infatigable de son art et par une santé robuste qui lui permit de travailler jusqu'à l'âge de quatre-vingt-neuf ans. La grande fortune qu'il avait amassée — elle s'élevait, dit Dominici, à plus de deux cent mille écus — profitait à ses neveux plus qu'à lui-même. Il possédait à Naples presque tout le quartier habité par les tailleurs de marbre. Il avait acheté à la Barra et à Nocera, sa patrie, des biens considérables. Sa maison à Naples et sa villa de Barra étaient richement meublées et magnifiquement entretenues (*nobilmente*). Il avait douze chevaux dans ses écuries et un carrosse pour chacun de ses neveux, quatre cochers et un nombreux domestique. Cependant, de sa personne, il était fort modeste, n'ayant jamais porté depuis sa jeunesse que la soutane des petits abbés. Aussi l'appelait-on à Naples l'abbé Solimène ou *l'abbate Ciccio* (par abréviation corrompue de Francesco). Sur la fin, sa vue s'était affaiblie et il dut travailler avec des lunettes, sans toutefois y voir assez clair pour ne pas commettre de graves erreurs de coloris, notamment dans les chairs, qu'il peignit avec un jaune violent et de la terre noire toute pure pour les ombres. Mais il aimait mieux s'exposer à mal peindre que de mourir, comme il disait, sans rien faire. Il ne ferma sa boîte à couleurs que très peu de temps avant sa mort, arrivée le 5 avril 1747.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

LE MUSÉE DU LOUVRE renferme deux peintures de Solimène : 1° *Adam et Ève dans le Paradis terrestre; ils sont épiés par Satan*; figures de 32 centimètres. Collection de Louis XIV. Gravé par Landon. — 2° *Héliodore chassé du Temple;* figure de 35 centimètres. Ce tableau est une réduction ou une esquisse terminée de la grande fresque de Solimène qui est à Naples dans l'église du *Gesù-Nuovo*.

NAPLES. — La ville est remplie des fresques de Solimène. Outre celle du *Gesù-Nuovo*, on remarque de lui deux chapelles au *Gesù-delle-Monache*.

Dans le monastère *della Regina*, il a peint le grand chœur.

A Saint-Paul des Théatins, il y a de belles fresques de lui dans la sacristie et dans l'église.

Dans l'église des Saints-Apôtres, il a peint à l'huile les lunettes des dernières chapelles.

A Saint-Philippe-de-Néri, il a représenté sous la coupole l'*Apothéose de saint Philippe*.

ASSISE. — Dans le réfectoire du couvent de Saint-François, la *Cène*.

PADOUE. — Dans l'église Sainte-Justine deux tableaux ovales : l'*Ecce homo* et une *Vierge tenant un livre à la main*.

PLAISANCE. — Le grand autel du monastère de *Santa-Teresa* est de Solimène.

ROME. — Deux petits tableaux d'autel à Saint-Eusèbe.

VIENNE. — Dans le Belvédère une grande et belle *Descente de croix*.

VENTE HEINECKEN, 1757. *Apollon courant après Daphné*. 1500 liv.

VENTE RUBEMPRÉ, 1765. — La *Nativité*. 480 florins.

VENTE MARIETTE, 1775. — L'*Assomption*, dessin octogone et cintré, à l'encre de chine. 199 liv.

VENTE PRINCE DE CONTI, 1777. — L'*Annonciation*. 2380 liv.

VENTE POULLAIN, 1780. — Un *Repos en Egypte*, sur cuivre; deux anges cueillent des fleurs. 1541 liv.

VENTE SOLLIER, 1781. — L'*Assemblée des dieux*, réduction d'un grand tableau exécuté à Venise. 448 liv.

IMP. POITEVIN, RUE DAMIETTE.

APPENDICE

DE L'ÉCOLE NAPOLITAINE

COL' ANTONIO DEL FIORE

NÉ VERS 1352; — MORT VERS 1444.

Il y a au musée de Naples, dans la salle des chefs-d'œuvre, un tableau qui représente *Saint Jérôme tirant une épine de la patte d'un lion.* Le vieil anachorète est coiffé d'une calotte brune et porte un vêtement de même couleur, — assez semblable à celui d'un capucin, — sur lequel se détache sa barbe grise. Il est assis sur un fauteuil de bois, dans une bibliothèque encombrée d'in-folio reliés plus ou moins richement, de manuscrits dont on pourrait déchiffrer les caractères avec une loupe, de fioles et d'autres menus objets parmi lesquels on distingue une écritoire, un sablier, un microscope, des ciseaux. Son chapeau de cardinal est posé sur un bahut. A terre sont éparpillés des feuillets fraîchement écrits et en partie raturés. Derrière le fauteuil, une souris grignotte un manuscrit... Le lion est assis et appuie sa patte blessée sur les genoux du saint, qui, avec un poinçon ou un style, cherche à retirer l'épine.

Cette peinture, à l'exécution de laquelle l'auteur n'a guère employé que des tons bruns (le chapeau lui-même est plutôt roux que rouge), a une grande vigueur et en même temps une grande harmonie. La tête du saint paraît toutefois un peu trop bistrée, et ce défaut est encore accentué par le nimbe d'or dont elle est enveloppée. Les plis de la robe et du manteau ont une simplicité et une vérité superbes. Les accessoires sont traités avec une finesse extrême qui produit l'illusion du trompe-l'œil.

Ce chef-d'œuvre, qui ornait primitivement la chapelle de la famille Rocco, dans l'église conventuelle de San-Lorenzo, à Naples, fut placé plus tard dans la sacristie. Il est inscrit au catalogue du musée des Studj, sous le nom de Jan van Eyck. Le chanoine Celano [1], qui écrivait vers la fin du XVIIe siècle, est le pemier qui ait nommé ce maître comme étant l'auteur de cette peinture, qu'il dit avoir été donnée par des marchands au roi Alphonse d'Aragon [2]. Les annotateurs de la dernière édition de Vasari (1846) ont confirmé cette attribution, mais ils ont conjecturé que ce *Saint Jérôme* pourrait bien être celui dont le biographe arétin a parlé comme ayant appartenu à Laurent de Médicis. Le docteur Waagen, un des critiques les plus versés dans la connaissance des maîtres primitifs des écoles du Nord, a cru voir dans le tableau des Studj une

[1] *Notizie del bello, dell'antico e del curioso.*

[2] Bartolommeo Fazio, que la république de Gênes députa au roi Alphonse d'Aragon, en 1447, raconte dans son *Liber de viris illustribus* (p. 46), qu'il vit dans le palais de ce prince un triptyque de Jan van Eyck représentant l'*Annonciation*, au centre, *Saint Jean-Baptiste* et *Saint Jérôme* sur les volets; il ajoute que ce dernier personnage paraissait vivant et que la bibliothèque, où il était représenté, était figurée avec un art si merveilleux qu'elle semblait, à distance, former un enfoncement tout rempli de livres dont on pouvait lire les titres en s'approchant : « Hieronymus viventi persimilis; bibliotheca miræ artis, quippe quæ, si paulum ab ea discedas, videatur introrsus recedere, et totos libros pandere, quorum capita modo appropinquanti appareant. » Cette description et ces éloges se rapportent assez bien, il faut en convenir, au *Saint Jérôme* des Studj; Fazio ne dit pas à quoi était occupé le saint personnage peint sur le volet du triptyque du roi Alphonse, mais il nous apprend qu'à l'extérieur de ce triptyque Jan van Eyck avait portraicturé Giovanni-Battista Lomellini et sa femme, les premiers possesseurs de cet ouvrage. Si donc il existait quelques traces d'un portrait sur le revers du panneau conservé au musée de Naples, il y aurait là un motif très-sérieux de considérer ce panneau comme ayant été détaché du triptyque dont il s'agit.

œuvre de Hubert van Eyck [1]; les savants historiens des *Anciens Peintres flamands*, MM. Crowe et Cavalcaselle, ont adopté cette opinion et l'ont développée en ces termes : « Cette peinture offre toutes les marques du style des Van Eyck... Le lion est grandement dessiné; le saint Jérôme est empreint du même genre de beauté que le saint Jean-Baptiste du célèbre tableau de Saint-Bavon. On peut aussi donner comme preuve de la manière d'Hubert, le style simple et large des draperies, ainsi que le dessin parfait et les belles proportions des mains. Mais, bien plus que tout cela, la sombre et puissante couleur du ton général de ce tableau rappelle de suite à l'esprit le genre du premier des Van Eyck. » Un autre connaisseur, M. Passavant [2], sans se montrer aussi affirmatif que les précédents, déclare que le *Saint Jérôme* est peint tout à fait dans la manière des illustres maîtres de Bruges.

Nous ne pouvons que nous incliner devant l'autorité des écrivains que nous venons de citer. Nous devons dire cependant qu'une ancienne tradition attribuait à un peintre de Naples, Col' Antonio del Fiore, la paternité de l'œuvre dont il s'agit. Le principal historien de l'école napolitaine, Bernardo de'Dominici [3], a publié un passage d'un manuscrit rédigé en 1560 par le peintre Giovanni-Agnolo Criscuolo, où il est dit qu'on voyait à cette époque, dans une chapelle de San-Lorenzo, un beau tableau de Col'Antonio, daté de 1436 et représentant *Saint Jérôme*. Cesare Caracciolo d'Engenio, qui a fait imprimer, en 1624, un livre intitulé *Napoli sacra*, y fait également mention d'une œuvre de Col'Antonio, placée dans la chapelle de la famille Rocco; à la vérité, il dit que cette peinture représentait saint François et saint Jérôme occupés à étudier (*in atto di studiare*), mais Dominici a soin de nous apprendre, — d'après des renseignements fournis par les moines du couvent de San-Lorenzo, — que ce dernier sujet était en effet retracé dans une predella qui accompagnait originairement le *Saint Jérôme tirant une épine de la patte du lion*.

S'il est incontestable que le tableau des Studj offre tous les caractères de la peinture à la fois ample et minutieuse, austère et délicate, des fondateurs de l'école flamande, les partisans de l'attribution à Col'Antonio pourraient invoquer le passage suivant d'une lettre écrite en 1524 par Summonzio au Vénitien Marc'Antonio Michele [4]: « Col'Antonio travaillait dans le goût des Flamands et était tellement épris de leur manière de colorier, qu'il résolut de se rendre dans leur pays; mais le roi René le retint et lui enseigna lui-même les procédés de la méthode flamande (*la pratica e la tempera di tal colore*). » Nous ne connaissons pas de tableau authentique de René d'Anjou et nous sommes réduits, par conséquent, à croire ses biographes sur parole lorsqu'ils assurent qu'il possédait un grand talent de peintre [5]; mais nous ne doutons pas que, pendant

[1] Waagen s'exprime ainsi dans son *Histoire de la peinture en Allemagne* (édit. française, I, p. 87) : « La tête du saint est majestueuse; sa robe brune, ample et drapée avec goût; la carnation d'un rouge brun, d'une puissance et d'une profondeur étonnantes. Les accessoires, le chapeau de cardinal, les livres dont l'un est ouvert, les bouteilles, etc., sont d'une vérité frappante. Ce tableau fut d'abord attribué de la façon la plus arbitraire à Col'Antonio di Fiore, dont les tableaux authentiques sont peints dans les formes conventionnelles de l'école de Giotto. J'y ai le premier reconnu la main d'Hubert van Eyck pendant mon séjour à Naples en 1841. (V. le *Kunstblatt* de 1847, p. 162.) »

[2] V. le *Kunstblatt*, n° 47, de 1843.

[3] *Vite de'pittori, scultori ed architetti napoletani*; Naples, 1742; 3 vol. in-4°. C'est à cet ouvrage, dont il a paru une nouvelle édition en 1840, que nous avons emprunté la plupart des renseignements biographiques consignés dans cet appendice. Les manuscrits laissés par les peintres G.-A. Criscuolo, Marco da Sienna et Massimo Stanzioni ont fourni à Dominici lui-même les principaux documents qui lui ont servi à écrire les biographies des artistes napolitains, des XIVe, XVe et XVIe siècles.

[4] Citée par Pucci dans ses *Memorie storico-critiche di Antonello degli Antonj, pittore Messinese*; Florence, 1809, in-8°, p. 37.

[5] Cesar Nostradamus, dans son *Histoire et Chron. de Provence* (édition de 1614), dit que le roi René « étoit tres bon musicien, tres bon poete françois et italien,... mais sur toutes choses aimoit, et d'un amour passionné, la peinture ; et l'avoit la nature doué d'une inclination tant excellente à ceste noble profession, qu'il estoit en bruit et réputation entre les plus excellents peintres et enlumineurs de son temps, ainsi qu'on peut voir en plusieurs divers chefs d'œuvres achevés de sa divine et royale main, tant en Avignon, Aix, Marseille et autres villes de Provence, qu'en la cité de Lyon, et ailleurs. » Nous pourrions citer beaucoup d'autres écrivains anciens qui ont célébré avec non moins d'enthousiasme les aptitudes de René pour la peinture. Un savant de ce siècle, M. de Quatrefages, a publié en 1845 les *Œuvres complètes du roi René*, magnifique recueil où sont décrits et gravés divers tableaux attribués au « bon roi », entre autres le célèbre triptyque du *Buisson ardent* qui appartient à la cathédrale d'Aix. Dans un livre sur les *Trésors d'art de la Provence* (Marseille, in-8°; 1862, p. 108 à 118), nous avons consacré une longue étude à ce triptyque, et nous avons exposé les raisons qui nous ont conduit à penser qu'il a pu être exécuté par Memling. L'auteur, quel que soit son nom, est incontestablement un des

son séjour en France, il ait été initié au secret de la peinture à l'huile, soit directement par les Van Eyck, soit par quelqu'un de leurs élèves, et nous ne faisons nulle difficulté d'admettre, contrairement à l'opinion exprimée par MM. Crowe et Cavalcaselle [1], — qu'il ait communiqué ce secret à Col'Antonio del Fiore, en même temps qu'il plaçait sous ses yeux des modèles exécutés par les Van Eyck eux-mêmes. Faut-il croire, après cela, que le maître napolitain se soit élevé à la hauteur de ces grands maîtres, et qu'il ait été capable de peindre le *Saint Jérôme tirant une épine de la patte d'un lion?* En 1436, date inscrite sur ce tableau, il avait dépassé l'âge de quatre-vingts ans... Si bien doué par la nature qu'on le suppose, il ne possédait certainement plus alors ni la finesse de pinceau, ni la vigueur que décèle l'exécution de ce chef-d'œuvre.

Nicola-Antonio, ou, par abréviation, Col'Antonio, naquit vers 1352, suivant la conjecture de Dominici. Le plus ancien ouvrage que l'on ait de lui est un grand tableau d'autel qu'il fit, en 1375, pour l'église de Sant'Antonio-in-Borgo fondée, l'année précédente, par la reine Jeanne Ire; il peignit dans le compartiment central un *Saint Antoine*, figure de demi-nature, du caractère le plus noble, et il signa son œuvre : NICHOLAUS THOMASI DE FLORE PICTOR MCCCLXXV. Cette signature nous fait connaître le nom de son père, Tomaso del Fiore. Le style de la peinture trahit l'influence de Giotto. Ce grand maître, comme nous l'avons vu dans l'*Introduction*, avait exécuté à Naples d'importants travaux, auxquels il avait associé un maestro Simone qui, selon quelques auteurs, serait Crémonais, et, selon d'autres, Napolitain. Le fils de celui-ci, Francesco di Simone [2], et un de ses meilleurs disciples, Gennaro di Cola, donnèrent des leçons à Col'Antonio et lui transmirent la manière giottesque.

Le jeune artiste avait dû à la protection du second Masuccio, architecte et sculpteur éminent qui a rempli Naples de ses œuvres, d'être choisi par la reine Jeanne pour peindre le retable de l'église Sant'Antonio. L'appui du même maître lui valut la commande de diverses peintures pour l'église Sant'Angelo-a-Nido, fondée en 1385 par le cardinal Rinaldo Brancaccio. Il fit pour le maître-autel un *Saint Michel terrassant le démon*, qui a depuis longtemps disparu, et peignit au-dessus de la porte d'entrée une fresque représentant *la Vierge et l'Enfant Jésus à qui saint Michel et saint Baculus présentent le cardinal Rinaldo* : ce dernier ouvrage subsiste encore, et, quoiqu'il soit très-détérioré, on peut juger du soin extrême et du grand amour avec lesquels, suivant les expressions de Dominici, il a été exécuté.

meilleurs peintres qu'ait produits l'école des Van Eyck. A l'hôpital de Villeneuve-les-Avignon, est un très-beau *Jugement dernier*, que la tradition attribue à René d'Anjou; M. Pointel de Chennevières (les *Anciens peintres provinciaux*, I, 130) y a vu une production de l'école brugeoise. Un autre tableau, d'une facture infiniment moins habile, est inscrit comme étant l'œuvre du roi René dans le catalogue du musée de Cluny (n° 722) : il représente *Sainte Madeleine prêchant à Marseille* devant de nombreux auditeurs, parmi lesquels on distingue, au premier rang, René lui-même et sa femme Jeanne de Laval; dans le fond, on voit la ville, les ports et la haute mer.

La *Bibliothèque de l'École des Chartes* (T. III, 2e série, p. 70) a publié une épigramme dans laquelle un certain Jean Robertet, de Montbrison, se moque d'un méchant peintre, nommé Rogier, de Saint-Lô, qui travaillait en Provence à la fin du xve siècle, et lui oppose le Pérugin et les peintres « du feu roi de Sicile », c'est-à-dire de René d'Anjou :

Pas n'approchent les faictz maistre Rogier
Du Perusin, qui est si grant ouvrier,
Ne des painctres du feu roy de Cécille.

On voit, d'après cela, que le roi René entretenait à sa cour plusieurs peintres de grand renom, par qui furent sans doute exécutés la plupart des tableaux considérés comme étant ses propres ouvrages; rien n'empêche d'ailleurs de croire qu'il ait inspiré et dirigé leurs travaux.

[1] « Les procédés pratiqués par René et communiqués par lui à Col'Antonio n'étaient pas de ceux employés exclusivement par Jan van Eyck; c'étaient plutôt les procédés ordinaires dont faisait usage le commun des artistes de l'époque. Les Van Eyck, comme tous les grands maîtres, avaient une méthode qui leur était particulière, si supérieure à celle même de leurs élèves, qu'on pouvait toujours distinguer leurs ouvrages. Ces élèves connaissaient les matériaux, les huiles, les gommes et les résines généralement en usage, ainsi que leurs propriétés; mais ce qui leur manquait, c'était le génie et la main même du maître. Col'Antonio, qui avait reçu les leçons de René, n'ignorait sans doute aucune des propriétés des substances mises en œuvre par les peintres de leur temps; mais il ne connaissait assurément pas la méthode exacte des Van Eyck. » *Les Anciens Peintres Flamands*; traduit de l'Anglais par Delepierre, avec additions par Pinchart et Ruelens (1862-63) ; I, p. 201.

[2] Les biographes assurent que Francesco di Simone fut plus occupé à jouir de la fortune que lui avait laissée son père, qu'à faire des peintures. S'il est vrai qu'il ait été le maître de Col'Antonio, on ne peut admettre qu'il soit mort vers 1360, — date fixée par Criscuolo, — car Col'Antonio n'avait alors qu'une huitaine d'années.

Les royales discordes qui troublèrent et ensanglantèrent Naples, à la fin du XIVe siècle et au commencement du XVe, ne permirent guère aux arts de s'y développer. L'avénement de la voluptueuse Jeanne II ramena le goût des travaux de luxe (1415). Col'Antonio fut chargé par cette princesse de peindre pour l'église Santa-Maria la Nuova un retable représentant *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus*, au centre, — *Sainte Barbe* et *Saint Antoine abbé*, sur les côtés. « Ces divers sujets, dit Dominici, sont si bien peints, avec des couleurs à l'huile si agréables et si vigoureusement empâtées (*cosi dolci di colore ad olio e cosi in forza pastosi*), qu'ils excitent l'admiration de tous ceux qui les voient ; la figure de saint Antoine, surtout, est un véritable chef-d'œuvre. » Nous ignorons ce que ce retable est devenu ; les derniers *Guides* n'en font pas mention et nous ne l'avons pas découvert à Santa-Maria la Nuova ; il nous a donc été impossible de contrôler l'appréciation enthousiaste de l'écrivain napolitain. Il n'y aurait du reste rien d'étonnant à ce que, dès cette époque, Col'Antonio eût employé des couleurs à l'huile, car il est parfaitement établi que ce genre de peinture était connu et usité longtemps avant la découverte des Van Eyck. Il se pourrait même fort bien que le peintre napolitain, avant d'être initié à la méthode de ceux-ci, eût fait des recherches personnelles pour améliorer l'emploi d'un procédé dont il avait sans doute reconnu les avantages.

Le seul tableau que le catalogue actuel du musée des Studj ait inscrit au nom de Col'Antonio del Fiore, est un *Saint Jérôme habillé en cardinal*, petite figure en pied peinte sur panneau : le saint, debout et de face, tient d'une main un livre fermé et une plume, et relève avec l'autre main le pan de son manteau rouge ; son lion est accroupi près de lui ; son chapeau, ses bésicles, son chapelet, une clochette, une discipline, une fiole, un chandelier, des livres, garnissent le fond du tableau ; ces accessoires sont touchés avec finesse, mais sont bien loin d'égaler ceux qu'on admire dans le grand *Saint Jérôme tirant une épine de la patte du lion* ; le modelé de la figure n'a pas non plus la même précision ni la même vigueur ; le coloris, beaucoup plus clair et plus léger, ne manque d'ailleurs ni de vivacité, ni d'harmonie.

Le *Saint Jérôme en cardinal* appartient à l'art ingénu, hésitant et encore un peu gauche des *trécentistes*. Le *Saint Jérôme tirant l'épine* porte l'empreinte de la science tranquille et robuste des maîtres du XVe siècle.

Le peintre de Jeanne Ire, de Jeanne II, de René d'Anjou, vécut assez pour assister à l'avénement d'Alphonse d'Aragon (1442). Un document authentique nous apprend même qu'il fut imposé à raison de deux écus d'or, pour participer aux frais de l'arc de triomphe érigé lors de l'entrée de ce prince à Naples. Bien loin d'ailleurs de lui garder rancune de ce qu'il avait été l'ami de son rival, Alphonse lui prodigua les marques de son estime et, — Col'Antonio étant venu à mourir, — il ordonna qu'on lui fît des funérailles dignes de son talent.

Stanzioni place la date de cette mort vers 1444 [1].

Col'Antonio laissa un fils, Agnolo-Aniello del Fiore, qui se distingua comme sculpteur et fut le maître de Giovanni Merliano da Nola.

Il n'existe pas, croyons-nous, de peintures de Col'Antonio ailleurs qu'à Naples.

MUSÉE DES STUDJ. — *Saint Jérôme en costume de cardinal.* — Le *Saint Jérôme tirant l'épine de la patte d'un lion*, qui a été longtemps attribué à Col'Antonio, a été gravé au trait dans l'*Histoire de l'art par les monuments*, de d'Agincourt (*Peinture*, pl. 132).

ÉGLISE SANT'ANTONIO. — Retable : dans le compartiment central est représenté *Saint Antoine abbé*; sur les côtés sont figurés *Saint Macaire* et un autre *Saint*; au-dessus.

[1] D'après les conjectures de Dominici, que nous avons cru devoir adopter, Col'Antonio aurait vécu jusqu'à l'âge de quatre-vingt-douze ans environ. Quelques biographes ont supposé qu'il y eut deux artistes de ce nom, l'un qui aurait été l'élève de maestro Simone et aurait travaillé au XIVe siècle, l'autre qui aurait flori pendant la première moitié du XVe. Ce serait de ce dernier que Summonzio, dans la lettre dont nous avons déjà cité un passage, aurait dit : « Depuis le temps du roi Ladislas (qui régna jusqu'en 1415), nous n'avons pas eu de peintre plus éminent que Col'Antonio : s'il ne fût pas mort *jeune*, il aurait certainement fait de grandes choses. » Il est à remarquer que, selon Dominici, Agnolo-Aniello, le fils de Col'Antonio, avait commencé à se faire connaître comme sculpteur vers 1465 : or, en admettant qu'à cette époque il fût âgé de trente ans, il serait né en 1435, alors que son père aurait eu quatre-vingt-trois ans..... — Y aurait-il donc eu réellement deux Col'Antonio, le premier issu de l'école de Giotto, l'auteur du *Saint Antoine* et du *Saint Jérôme en cardinal*, le second formé par l'étude des Flamands et l'auteur du *Saint Jérôme tirant l'épine?*

le *Couronnement de la Vierge* et d'autres sujets de petites proportions; dans la predella, le *Christ debout dans le tombeau* et deux scènes empruntées à la légende de *Saint Antoine* et de *Saint Paul ermite*. Telle est la description que Dominici nous a laissée de l'œuvre exécutée en 1375 pour l'église construite en 1374 par la reine Jeanne. Suivant l'*Itinéraire de Rome à Naples* publié par Nibby, en 1826, l'ouvrage actuellement conservé dans cette église serait « un grand tableau sur bois divisé en trois pièces, représentant *Saint Antoine* dans le milieu, *Saint François et saint Paul*, d'un côté, et *Saint Jean et saint Pierre* de l'autre.» Nibby ajoute : « La peinture est à l'huile et au-dessous de la figure de *Saint Antoine* il y a une bandelette tortueuse dans laquelle on lit : A.MCCCLXXI NICHOLAUS TOMASI DE FLORE PICTOR. D'où l'on conclut qu'il est faux que le Flamand Jean de Bruges ait été le premier qui fit usage de la peinture à l'huile. » L'Engenio avait dit lui-même, dans sa *Napoli sacra*, que ce *Saint Antoine* était *di bella pittura ad olio*. Au sujet de la différence entre les sujets indiqués par Nibby et ceux décrits par Dominici, nos souvenirs personnels ne nous permettent pas de renseigner le lecteur. L'ancien retable a-t-il été modifié dans quelques-unes de ses dispositions, ou même aurait-il fait place à une autre œuvre de Col'Antonio?... On serait tenté de le croire, si la date de 1371, relevée par Nibby, était exacte.

Dans le manuscrit de G.-A. Criscuolo, il est fait mention d'un tableau de Col'Antonio, daté de 1434 et représentant *la Vierge, saint Jean-Baptiste et un autre saint*, qui se voyait autrefois dans l'église Santa-Maria-a-Cappella. Cette peinture existe-t-elle encore à Naples? Il serait intéressant, à cause de sa date, de pouvoir la comparer avec le grand *Saint Jérôme* peint en 1436.

ANTONIO SOLARIO DIT LE ZINGARO

NÉ VERS 1382; — MORT VERS 1455.

Antonio Solario, que quelques auteurs considèrent comme le fondateur de l'école napolitaine et qui fut sans contredit un maître de premier ordre, ne saurait être jugé hors de son pays. Le Louvre n'a rien de lui et les ouvrages qu'on lui attribue dans les autres musées d'Europe sont dépourvus d'authenticité; son œuvre tout entier est resté à Naples. Mais il n'est personne qui ignore que ce fut l'amour qui lui mit un pinceau à la main. Son histoire, sous ce rapport, ressemble tout à fait à celle du Flamand Quentin Matsys.

Il naquit vers 1382 à Cività, près de Chieti, dans les Abruzzes. Jeune encore, il vint à Naples et y exerça le métier de forgeron. Son habileté à exécuter des ouvrages en fer (*lavori di ferri*) devait être assez grande, puisqu'il devint le fournisseur du roi Ladislas. Le peintre Col'Antonio del Fiore, qui menait la vie d'un grand seigneur, le chargea également de l'entretien des serrures de sa maison et de sa batterie de cuisine. En ce temps-là, les jeunes filles les plus nobles et les plus riches ne rougissaient pas de s'occuper des détails du ménage; la princesse Jeanne, sœur du roi de Naples, trouva évidemment que le forgeron des Abruzzes s'acquittait bravement de sa besogne, puisque, au dire des biographes, elle daignait lui faire bon visage (*gli mostrava buon viso*); de son côté, la fille de Col'Antonio apprécia fort son mérite. Peut-être n'est-il pas inutile de dire que l'Abruzzien était un fort beau garçon, svelte et robuste, à l'œil intelligent et plein de feu. Il avait le cœur ardent aussi. Il s'amouracha éperdument de la fille du peintre et s'enhardit au point de demander sa main. Col'Antonio, qui aimait à rire, lui répondit qu'il l'accepterait pour gendre, le jour où il serait devenu un peintre en renom. Solario prit cette promesse au sérieux et demanda dix ans pour acquérir les talents qu'on exigeait de lui. Ce délai, qui paraîtra un peu bien long si l'on songe que notre forgeron avait alors près de vingt-sept ans et qu'il était amoureux, fut accepté par Col'Antonio. Le futur artiste avait eu soin d'ailleurs d'intéresser à sa cause la princesse Jeanne et sa mère la reine Marguerite, et je me persuade volontiers, quoique les chroniqueurs n'en parlent pas, qu'il obtint la meilleure des garanties, la parole de la femme aimée. Muni de ce doux viatique, il se rendit à Bologne auprès du peintre Lippo Dalmasio et lui demanda à devenir son élève [1]. Lippo chercha d'abord à le détourner d'une carrière qui exigeait alors un long apprentissage, mais, touché à la fin par ses instances, il consentit à lui donner des leçons, à titre d'essai (*per farne pruova*). Antonio se mit à l'étude du dessin avec une ardeur extrême, émerveilla son maître par ses progrès et surpassa bientôt ses condisciples. Dès qu'il fut en état de peindre, il s'appliqua surtout à rendre la réalité, la vie, vers lesquelles le poussait son instinct; il réussit d'ailleurs à faire, à l'imitation de Lippo, des *Madones* toutes resplendissantes de pureté et de grâce dévote. Sa réputation se répandit à Bologne et

[1] En 1409, époque vers laquelle Antonio arriva à Bologne, Lippo Dalmasio ou Dalmasi touchait à la fin de sa carrière. Piacenza (*Note al Baldinucci*, II, p. 4) a découvert son testament daté de 1410, et suppose qu'il mourut peu de temps après l'avoir fait.

dans les cités voisines où, en souvenir de son premier métier, on le surnomma le Zingaro. Après un séjour de six ou sept ans dans ce pays, il résolut de visiter les autres grandes villes, où l'art était alors cultivé avec le plus d'éclat; il alla à Venise, à Florence, à Rome, y étudia les œuvres des grands maîtres qui n'étaient plus et y demanda des leçons à ceux qui étaient encore vivants; c'est ainsi qu'il fréquenta, dit-on, les Vivarini, à Venise, Lippo Fiorentino et Lorenzo di Bicci, à Florence, Vittore Pisano et Gentile da Fabriano, à Rome. On assure même qu'il servit d'aide à ces derniers.

Après s'être ainsi formé et avoir fait ses preuves de *maestria*, le Zingaro songea que le moment était venu de réclamer le prix de tant d'efforts. Neuf ans et quelques mois s'étaient écoulés lorsqu'il rentra à Naples. La princesse Jeanne était devenue reine sous le nom de Jeanne II, à la mort de son frère Ladislas (1415). Antonio, qu'elle avait tout à fait oublié, se fit introduire auprès d'elle par un seigneur de la cour, Gianni Caracciolo, — dont il avait su gagner les bonnes grâces, — et avant de se nommer, il lui offrit en présent une *Madone couronnée par les anges*. Comme la reine témoignait son admiration à la vue de ce tableau, Gianni lui dit quel en était l'auteur. Jeanne reconnut son ancien forgeron, mais, ne pouvant croire qu'il fût réellement capable d'exécuter un pareil chef-d'œuvre, elle lui demanda de le prouver en la peignant elle-même. Le Zingaro s'acquitta de cette tâche avec un succès qui acheva d'enthousiasmer sa souveraine.

Jeanne manda alors au palais le vieux Col'Antonio et, lui montrant la *Madone* et le portrait, l'interrogea sur ce qu'il pensait de l'auteur de ces peintures.

— C'est à coup sûr un vaillant artiste! répondit Col'Antonio.

— Consentirais-tu donc à lui donner en mariage la fille que tu as promise à Solario?

— J'hésiterais d'autant moins que, depuis qu'il a quitté Naples, ce Solario n'a envoyé de ses nouvelles à personne, pas même à celle qu'il prétendait tant aimer.

— Eh bien! dit Jeanne, tu peux la marier à l'auteur de mon portrait. En agissant ainsi, tu ne manqueras pas de parole au Zingaro!

Et, sur un signe de la reine, Solario, qu'elle avait fait cacher derrière une portière pendant cette conversation, vint se présenter à Col'Antonio. Si celui-ci fut ébahi, il n'est pas besoin de le dire. On assure seulement qu'il ne fut bien convaincu de la métamorphose du forgeron en peintre qu'après avoir vu Solario manier le pinceau. Et, cette conviction acquise, il s'écria avec fierté : « J'accorde ma fille au mérite d'Antonio, et non à sa naissance. »

L'aventure fit grand bruit à Naples. A l'exemple de la souveraine, toute la cour s'y intéressa; et il en résulta qu'au bonheur d'être l'époux de la fille de Col'Antonio, le Zingaro joignit celui de voir ses œuvres recherchées par les grands seigneurs et les grandes dames du royaume. Comme il avait, du reste, un talent supérieur, il ne tarda pas à être chargé de travaux importants pour les églises et les couvents. Les religieux de Monte-Oliveto lui confièrent le soin de décorer une grande chapelle de leur monastère : il y peignit la *Visitation*, la *Fuite en Égypte*, la *Nativité*, l'*Adoration des Mages* et la *Déposition de croix*. Ces deux derniers sujets occupaient chacun trois compartiments. Sur les côtés du cadre central où le Christ descendu de la croix était pleuré par la Vierge, saint Jean et la Madeleine, on voyait les deux autres Marie agenouillées et ayant près d'elles, l'une Joseph d'Arimathie et l'autre Nicodème. De même, dans le sujet de l'*Adoration*, il n'y avait au centre qu'un seul des Mages prosterné aux pieds du bambino que tenait la Vierge assise dans la crèche; Joseph, enveloppé d'un manteau rouge, avait à la main un riche vase d'or apporté en don par le roi adorateur; quant aux deux autres Mages, ils figuraient dans les compartiments latéraux, accompagnés chacun par un seul serviteur. Dominici fait un grand éloge de ces divers tableaux; il vante surtout l'habileté avec laquelle les étoffes y sont traitées; il cite, comme des merveilles de couleur et de trompe-l'œil, le manteau richement brodé de l'un des Mages, la robe de brocart d'or de la Madeleine et le costume à la mode napolitaine dont une des Marie est revêtue. — Le monastère de Monte-Oliveto, où le Zingaro exécuta ces peintures et où le Tasse, un siècle plus tard, composa plusieurs chants de sa *Jérusalem délivrée*, a été affecté, il y a quelques années, au tribunal de commerce et à différents services administratifs.

De l'église San-Pietro *ad Aram*, on a transporté au musée des Études une œuvre capitale de Solario : *la*

Vierge et l'Enfant entourés de divers saints. Marie, vêtue d'une robe rose et d'un manteau bleu qui l'encapuchonne, est assise dans une niche, sous un dais élégant; c'est une matrone grave et majestueuse, qui n'est plus jeune, mais qui est toujours belle; sur ses genoux, le bambino entièrement nu lève la main droite pour bénir; dans son nimbe est tracée une inscription en lettres d'or commençant par ces mots : VERA LUX... A droite, se tiennent saint Pierre et saint Sébastien : le premier, chauve et ayant la barbe blanche, porte la clef du paradis et un livre; le second, nu, percé d'une flèche et ayant les mains liées derrière le dos, lève les yeux vers le ciel. A gauche, saint Paul, aux regards également levés, à la physionomie inspirée, au crâne dénudé et à la longue barbe blonde, tient d'une main le volume de ses Épîtres et appuie l'autre main sur une épée. Près de lui, saint Asprenus, évêque de Naples, revêtu des insignes de sa dignité, est occupé à lire, et sainte Candide, femme d'un âge respectable, prie avec ferveur. Trois autres figures des plus intéressantes, trois portraits complètent cette composition. Derrière saint Asprenus est un beau jeune homme, à la physionomie ouverte et spirituelle, qui, suivant la tradition, ne serait autre que le Zingaro [1], et à l'autre extrémité du tableau, derrière saint Sébastien, apparaît un homme au front chauve, à la face énergique, qui serait Col'Antonio del Fiore. Ces deux personnages, les seuls qui n'aient pas de nimbe, sont placés dans la pénombre, à une distance respectueuse du trône de la Vierge. Quant à la troisième figure, — une jeune femme coiffée d'un voile blanc, au maintien modeste et à la physionomie pleine de douceur, — elle représenterait l'épouse du Zingaro. L'artiste lui a donné un nimbe et l'a mise au premier plan du tableau, à côté même du prince des apôtres : pouvait-il faire moins pour celle qui avait été son bon génie? Ce qui est incontestable, c'est que ces trois figures sont des portraits exécutés avec une fermeté rare, et nous ne doutons pas que les autres personnages aient été également peints d'après nature : ils ont un cachet d'individualité auquel il n'est pas permis de se tromper [2]. Il n'est pas jusqu'aux deux petits anges groupés sur le dais du trône qui n'aient plus l'air d'avoir été copiés sur la réalité que d'avoir été inventés. La composition tout entière est traitée avec une ampleur et une science magistrales; au premier aspect on dirait une œuvre de la fin du XVe siècle ou même du commencement du XVIe. Le groupe de la Vierge et de l'Enfant se dessine dans la lumière, tandis que les autres figures, — dont le seul tort est de tourner le dos à ce groupe céleste, — s'enveloppent d'un clair obscur savant qui s'assombrit peu à peu, à mesure que les plans se reculent. Les attitudes ont de la gravité et de la noblesse; les draperies forment de beaux plis; le saint Sébastien n'a pas une tournure d'une grande distinction et sa pose a quelque roideur, mais je ne connais pas de figure nue, de la même époque, qui soit plus consciencieusement et plus correctement modelée. L'architecture enfin qui remplit le fond du tableau est dessinée avec savoir et avec goût.

Si ce vaste tableau est peint à l'huile, comme quelques auteurs l'affirment [3] et comme j'ai cru le reconnaître moi-même, il y aurait des motifs sérieux pour penser que le Zingaro ne l'exécuta pas aussitôt après son retour à Naples, c'est-à-dire vers 1418; ce serait bien plutôt là une œuvre de son âge mûr, alors qu'il avait, sans doute, reçu de son beau-père, Col'Antonio, la communication des procédés de peinture transmis à celui-ci par le roi René.

Une autre peinture, la *Déposition de croix*, de l'église San-Domenico Maggiore, — semblerait prouver que le Zingaro ne subit pas comme par contre-coup l'influence des artistes du Nord et qu'il dut s'inspirer directement de leurs œuvres. « Ce tableau, dit Dominici, est exécuté avec un goût si parfait et dans un style

[1] S'il est vrai que Solario ne revint à Naples qu'à l'âge de trente-sept ans, on aura quelque peine à admettre que cette figure d'adolescent soit véritablement son portrait. D'un autre côté, Col'Antonio avait plus de soixante-cinq ans lorsqu'il maria sa fille au Zingaro, et le personnage qui est censé le représenter ici paraît moins âgé. Ce personnage nous a paru porter sur le haut de la tête une inscription minuscule qui pourrait bien être la signature de l'artiste, et nous nous sommes demandé tout d'abord s'il n'était pas le Zingaro lui-même.

[2] Quelques auteurs ont prétendu que la figure de Marie serait le portrait de Jeanne II, et ils se sont d'ailleurs indignés de ce que l'artiste aurait pris pour modèle de la Vierge immaculée cette reine impudique... — Dominici ne signale dans ce tableau d'autres portraits que ceux du Zingaro et de sa femme.

[3] M. Stanislas d'Aloe (*Naples, ses monuments et ses curiosités*, 1859), dit expressément : « Ce tableau est le chef-d'œuvre des productions *à l'huile* de ce célèbre artiste. »

si voisin du style moderne, que des amateurs et des professeurs étrangers l'ont pris pour un ouvrage d'Albert Dürer; et il rappelle, en effet, ce maître par les airs de tête, par les draperies et par l'ordonnance de la composition. Mais peut-on s'étonner de ce que ce morceau semble être de la main de Dürer, alors que certaines têtes du Zingaro sont coloriées avec une telle vigueur qu'elles paraissent peintes dans la manière du Titien? »

Antonio Solario se révèle tout entier et avec des caractères qui rappellent l'école italienne, au moins autant que l'école flamande, dans les fresques dont il a décoré le cloître de l'abbaye royale de San-Severino, et où il a retracé la *Vie de saint Benoît*. Si le goût des maîtres du Nord se reconnaît au soin minutieux avec lequel les costumes sont traités, à la vérité prodigieuse avec laquelle le paysage est détaillé, — particulièrement dans la scène de *Saint Maur marchant sur les eaux*, — on ne peut se défendre de penser à Vittore Pisanello en voyant les beaux chevaux et l'animation de la fresque où est représenté *Totila s'humiliant devant saint Benoît*. Il est impossible aussi de n'être pas frappé des analogies que le *Saint Benoît partant pour le désert* offre avec le *Départ du cardinal Capranica pour le concile de Bâle*, peint plus d'un demi-siècle après par le Pinturicchio dans la bibliothèque de la cathédrale de Sienne.

Solario a placé, dit-on, son portrait dans la fresque du cloître de San-Severino, qui a pour sujet *Saint Maur et saint Placide embrassant la vie monastique;* il s'est représenté debout, enveloppé d'un manteau et tenant un pinceau dans sa main gantée. Cette figure est celle d'un homme dans toute la force de l'âge. On devrait en conclure, suivant Dominici, que l'Engenio et Celano se sont trompés en disant que ce fut la mort qui empêcha le Zingaro d'achever la décoration du cloître, car on sait qu'il mourut très-vieux. Cette décoration devait comprendre trente-six compositions, neuf sur chacun des côtés de l'édifice, et il n'en a été exécuté que dix-huit. La fresque où se trouve le portrait étant la huitième de la série, nous ne serions pas éloigné de croire que, pour un motif ou un autre, l'artiste fut obligé de s'arrêter au milieu même de son œuvre; bien que l'ensemble en soit très-harmonieux, on pourrait signaler, dans la seconde partie certains détails qui semblent accuser un art plus avancé que celui qui s'annonce dans la première. Quoi qu'il en soit, l'auteur de la *Vie de saint Benoît* est, sans contredit, un des plus vaillants peintres italiens de la première moitié du XVe siècle; s'il n'a pas la puissance expressive de Masaccio, ni la grâce exquise de Gentile de Fabriano, ni la tendresse mystique de Fra Angelico de Fiesole, il se distingue du moins entre tous ses contemporains par la fécondité de son imagination, par son entente de la perspective, par son énergie à rendre la vie et à reproduire la réalité; il était tellement amoureux du vrai qu'il habillait presque toujours ses madones et ses saints de costumes à la mode de son temps, et il serait sans doute facile à un Napolitain de nous dire les noms des montagnes, des rivières, des villages, que l'on remarque dans ses paysages si soigneusement peints. Tous ses personnages sont évidemment des portraits : ils vivent, ils se meuvent, ils vont parler; leurs têtes sont modelées avec une extrême justesse et comme sculptées dans le panneau d'où elles se détachent. Lanzi dit qu'Antonio est « moins heureux dans le dessin des pieds et des mains » et qu'il paraît même quelquefois « outré dans les mouvements et cru dans le coloris ». Si l'on n'avait pas à lui adresser ces reproches, il faudrait le placer à côté des plus grands maîtres de l'art[1].

La réputation du Zingaro ne pouvait rester confinée dans les Etats du roi de Naples. Un pape, que l'on croit être Eugène IV, par qui Alphonse d'Aragon fut couronné à Terracine, en 1443, fit venir l'artiste à Rome et le chargea de peindre la tribune de l'église de Sainte-Marie-Majeure et d'exécuter divers travaux à

[1] Selon MM. Crowe et Cavalcaselle (I, p. 204), les tableaux du Zingaro seraient surchargés de détails réalistes, et ses figures se feraient remarquer par la maigreur des formes, la raideur des muscles et des articulations; ils ajoutent : « Les nombreuses fresques de Zingaro pèchent par des défauts analogues qu'il est permis d'attribuer à l'influence des Flamands. Elles portent également l'empreinte des différentes écoles où étudia le peintre napolitain, comme celles de Bicci, de Pisanello et d'autres. Nulle part, en un mot, Zingaro n'a fait preuve de génie ou d'originalité. Il imitait les autres et n'avait pas de style qui lui fût propre. » Que le Zingaro ait été influencé tour à tour par les Italiens et par les Flamands, cela n'est pas contestable : mais son originalité consista précisément à associer les styles si différents de ces deux écoles; pour ce qui est de son génie inventif et de ses grandes qualités d'exécution, il faut, pour les nier, ne pas avoir visité Naples.

Saint-Pierre et au Vatican. On voyait encore, du temps de Dominici, dans la bibliothèque du palais pontifical et dans la crypte de la basilique, des figures des *Vertus* ou des *Sciences* qui passaient pour avoir été peintes par Solario. Aujourd'hui, Rome ne possède plus rien, que je sache, de la main de ce maître.

De retour à Naples, le Zingaro commença, sur la demande du roi Alphonse, les peintures de Poggio Reale, mais il laissa aux frères Donzello le soin de les achever. Comblé d'honneurs et de richesses, il mourut vers 1455, à l'âge de soixante-treize ans, laissant plusieurs fils dont aucun ne paraît s'être adonné à la peinture.

Les principaux élèves du Zingaro furent les frères Pietro et Polito del Donzello, Simone Papa le vieux, Silvestro Buono et Angiolillo da Roccaderame. Le nom de *Zingaresques* n'a pas été donné seulement à ces artistes et aux autres imitateurs d'Antonio Solario; au dire de Dominici, il désignerait tous ceux qui abandonnèrent la manière de peindre des *Giottesques*, pour suivre le style réaliste des maîtres du Nord, et cette révolution artistique aurait pris naissance à Naples, dès le commencement du XVe siècle.

Si nous en croyions deux écrivains napolitains, Engenio et Celano, Antonio Solario serait né à Venise. Deux autres biographes, Marco da Sienna et Criscuolo, l'ont fait naître dans le royaume de Naples. Cette dernière opinion a généralement prévalu. Dominici, qui s'y est rangé, a prétendu que si le Zingaro eût réellement appartenu à l'école de Venise, il n'eût pas été oublié par Vasari, qui s'est assez longuement étendu sur les artistes de cette ville, et par Ridolfi, qui leur a consacré un livre plein de recherches consciencieuses. A notre avis, ce silence ne prouve absolument rien. S'il devait nous étonner de la part de Vasari, ce serait pour un motif bien autrement sérieux : le biographe Arétin a séjourné à Naples et a travaillé dans le couvent même de Monte-Oliveto, qui possédait de si beaux ouvrages attribués à Antonio; il semblerait donc deux fois coupable pour avoir négligé de parler d'un maître de cette valeur. Et, en vérité, nous ne saurions l'excuser qu'en supposant qu'il ne lui a pas été possible de se renseigner sur l'existence du Zingaro [1]. Aujourd'hui encore cette existence est pour nous pleine de mystère; les récits que Dominici en a faits, d'après les manuscrits de G.-A. Criscuolo et de Marco da Sienna, et que nous avons répétés, sont tout à fait romanesques : il ne faut sans doute y voir qu'une invention de quelque nouvelliste italien du XVIe siècle, une traduction plus ou moins fidèle de la légende du grand peintre flamand Quentin Massys.

Rosini a publié dans sa *Storia della pittura italiana* (pl. 37) la gravure d'un tableau représentant *la Vierge, le Christ et saint Jean* et portant la signature : ANTONIUS DA SOLARIO VENETVS F. Est-ce à dire que ce « Solario Venetus » soit le même que le Zingaro et que l'assertion de l'Engenio et de Celano en ce qui concerne le lieu de naissance de celui-ci doive être considérée comme exacte?... Suivant la remarque de M. Georges Stanley (Supplément au *Dictionary of painters*, de Bryan), le tableau dont il s'agit a toute la vérité et toute la simplicité d'une œuvre de Raphaël. L'auteur aurait-il eu quelque lien de parenté avec l'Andrea da Solario qui travaillait à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe, dans la manière de Léonard de Vinci, et que l'on croit être né à Milan?

Marco da Sienna dit que le prénom du Solario de Naples était Antonio, ou peut être Andrea.

Ainsi, de toutes parts, les motifs d'incertitude se produisent, lorsqu'on cherche à approfondir l'histoire du Zingaro. Et les difficultés ne tiennent pas toutes à des questions biographiques; il en est que soulève l'examen même des œuvres attribuées à ce maître. Les unes ont bien le caractère des productions de la première moitié du XVe siècle; d'autres ne seraient pas indignes de l'époque où florissaient Léonard, Mantegna, le Pérugin, et où naquit le divin Sanzio.

Hors de Naples, ces ouvrages sont extrêmement rares. Le Louvre n'en a pas. Le catalogue du MUSÉE DE BERLIN, publié en 1860 par le docteur Waagen, a inscrit sous le nom d'Antonio Solario un « *Saint Jérôme*, dans le désert, assis sur un tronc d'arbre, avec une tablette pour écrire sur les genoux, et s'entretenant avec *saint Benoît* qui est debout, tandis que *saint Martin*, à cheval sur la droite du tableau, partage son manteau avec un pauvre : au fond, le lion de saint Jérôme poursuit une caravane qui a volé l'âne du monastère ». Cette peinture, exécutée sur un panneau de 6 pieds 4 pouces de hauteur, sur 4 pieds 11 pouces de largeur, provient de la collection Solly. Sur l'exemplaire du catalogue qui nous fournit ces indications et que M. Waagen a bien voulu reviser à notre intention, ce savant connaisseur a substitué au nom de Solario celui de Pier-Francesco Sacchi di Pavia. N'est-ce pas un grand honneur pour le Zingaro de ressembler ainsi à un maître qui florissait de 1512 à 1526 et qui, à en juger par ses *Docteurs de l'Église* que possède le Louvre, fut un artiste de premier ordre?

La PINACOTHÈQUE DE MUNICH a deux tableaux attribués à Antonio Solario : un *Saint Ambroise* et un *Saint Louis de Toulouse*, tous deux debout dans un paysage et revêtus de leurs insignes épiscopaux; « figures de grandeur naturelle, aussi belles que curieuses, » dit M. Viardot (*Musées d'Allemagne*, p. 116). Ces deux ouvrages, peints sur panneaux de 5 pieds 4 pouces sur 2 pieds 5 pouces, formaient probablement les volets d'un triptyque; ils ont été achetés à Naples, en 1832, par le roi Louis Ier.

La GALERIE DE DRESDE nous offre, sous le nom du Zin-

[1] Le P. Orlandi n'a pas consacré de notice spéciale à Antonio Solario dans son *Abecedario pittorico*, publié en 1719; il s'est borné à dire d'Andrea da Salerno, né en 1480, qu'il aurait eu pour maître « le vieux Zingaro ». Et l'on peut constater la même omission et la même erreur dans l'édition de l'*Abecedario*, que Niccolo Parrino a fait paraître à Naples même, en 1733, et où il a complété par de nombreuses *additions* le travail d'Orlandi.

garo, deux portraits en buste, de la même dimension et très-certainement de la même époque, exécutés sur fond d'or et représentant un jeune prince et une jeune princesse couronnés, que le catalogue suppose être Alphonse d'Aragon et Jeanne II; supposition certainement erronée, car Jeanne II, née en 1380, n'était plus une jeune princesse lorsque Solario revint à Naples, et elle était presque une vieille femme lorsqu'elle adopta Alphonse pour son héritier. Ces portraits, contenus encore dans les cadres du temps, ont fait partie de la collection du conseiller d'Ungern Sternberg.

Musée des Studj. — Outre la magnifique *Vierge entourée de saints*, que nous avons décrite dans la notice, le musée de Naples possède une autre *Madone*, un peu plus petite que nature, assise sur un trône de marbre, entre deux anges adorateurs. La robe de Marie est bordée de pierreries; le bambino, assis sur les genoux de sa mère, regarde le spectateur et le bénit; l'un des anges est vêtu d'une tunique blanche et l'autre d'une tunique rose; tous deux ont des ailes couleur de feu et de longs cheveux blonds. Le trône, orné de deux médaillons et surmonté d'un dais élégant, se détache sur un fond de paysage. Le style de cette peinture est beaucoup plus archaïque que celui de la *Vierge entourée de saints*; les jambes du bambino sont médiocrement dessinées. Une troisième *Madone avec l'Enfant Jésus debout, entre saint Jérôme et saint François d'Assise*, est inscrit dans le catalogue du musée des Studj que d'Aloe a publié en 1859, dans son livre sur les *Curiosités de Naples*.

La description que Dominici nous a laissée de l'*Adoration des Mages*, du couvent de Monte-Oliveto, s'applique parfaitement à un triptyque du musée de Naples que les connaisseurs avaient cru d'abord pouvoir attribuer à Dirk Stuerbout, de Louvain (nos 415 à 417 du catalogue de 1859), et dont le panneau central est porté actuellement au nom de Martin Schön, de Colmar, tandis que les volets sont inscrits sous le nom de Nicolas Frumenti. Dans la composition du milieu (n° 5 du nouveau catalogue), le plus vieux des Mages, revêtu d'une magnifique robe d'étoffe orientale bordée d'hermine, est agenouillé devant l'Enfant Jésus, qui lui tend la main; Marie, soutenant des deux mains le bambino placé sur ses genoux, est vêtue d'une robe noire et d'un voile blanc, et occupe une sorte de niche, devant l'étable où se montrent les têtes du bœuf et de l'âne ; à gauche, saint Joseph, tout habillé de rouge comme un cardinal, appuie l'une de ses mains sur un bâton et de l'autre porte un vase d'or de forme gothique, présent du roi adorateur; à droite, la vue s'étend sur la campagne. Cette scène, peinte dans des tons extrêmement vigoureux, présente quelques duretés dans les chairs et quelques gaucheries dans les attitudes, mais on y trouve aussi plusieurs morceaux d'une exécution magistrale, la robe de cachemire du mage, par exemple, et en général les étoffes et les accessoires. Le style, il faut l'avouer, se rapproche beaucoup plus du style des maîtres rhénans de la seconde moitié du xve siècle que de celui des peintres toscans ou ombriens de la même époque; mais il a beaucoup de rapports aussi avec le style qui prévalut alors à Naples, et je suis tout disposé à croire que ce prétendu tableau de Martin Schön n'est autre que celui qui passait à Monte-Oliveto pour être de la main du Zingaro. Si les volets (nos 1 et 9 du nouveau catalogue) ont été donnés à Nicolas Frumenti, c'est sans doute parce qu'on y aura lu le nom de ce peintre ; mais cela ne détruit en rien notre supposition ; il est à remarquer, en effet, que tandis que le roi mage représenté sur chacun de ces panneaux est accompagné de deux serviteurs, les tableaux peints par le Zingaro sur le même sujet n'offraient l'un et l'autre, suivant la description de Dominici, qu'un seul roi avec un seul serviteur. Or on voit justement au musée de Naples (nos 33 et 42, sans nom d'auteur) deux autres panneaux conformes à cette description et dont le style est identique à celui du sujet central : les costumes à la mode italienne du xve siècle sont traités de main de maître. Ces deux derniers morceaux offrent d'ailleurs une telle analogie avec les numéros 1 et 9 attribués à Frumenti qu'on les croirait du même auteur et qu'ils sont certainement de la même école.

Ce Frumenti est tout à fait inconnu dans l'histoire de l'art. Outre les deux *Mages* du musée des Etudes, on ne cite comme étant de lui qu'un triptyque appartenant aux Offices et qui a été gravé dans le grand ouvrage de Batelli et Paris (*Galleria di Firenze*, pl. 160); au centre, l'artiste a représenté la *Résurrection de Lazare*; sur les volets, *Marthe implorant Jésus* et la *Madeleine parfumant les pieds du Seigneur*. La *Vierge* et des portraits qu'on suppose être ceux des donateurs, sont peints sur les faces extérieures des volets. Ce triptyque porte l'inscription suivante, qui nous fait connaître la date (1461) de son exécution et le nom de l'auteur : *Nicolavs Frvmenti absolvit hoc opvs* xv *Kl. Jvnii* m°cccc°lxi°. On a supposé, d'après le style de cette peinture, que Frumenti dut appartenir à l'école allemande; nous lui en avons reconnu, nous-même, tous les caractères : un dessin maigre et dur, une couleur éclatante jusqu'à la crudité, des expressions exagérées jusqu'à la caricature, un goût excessif pour la réalité ; mais s'il est vrai qu'il se montre ainsi beaucoup plus éloigné encore que le Zingaro de la manière italienne, nous ne voyons aucune nécessité de le séparer du groupe d'artistes napolitains qui fut poussé par René d'Anjou et probablement aussi par Alphonse d'Aragon vers l'imitation des écoles du Nord. Les deux *Mages* que lui attribue le catalogue des Studj ont, ainsi que les serviteurs qui les accompagnent, des costumes italiens du xve siècle, traités avec une étonnante précision de détails ; des fleurs de lis se voient à leurs couronnes d'or et, au-dessous d'eux, les noms de deux princes de la famille d'Anjou, qui vivaient au xive siècle, sont ainsi écrits en lettres gothiques : *Robertvs rex Sycilye*, — *Carolvs dvx Calabrye*. M. Passavant (*Kunstblatt*, 1841, n° 11) a émis l'avis que ces deux morceaux, de même que l'*Adoration*, attribuée aujourd'hui à Martin Schön, avaient été exécutés par Dirk Stuerbout et, à défaut, « par un de ses élèves, ou par quelque artiste de l'école de Haerlem. »

Cloître de San-Severino. — Le commandeur Stanislas d'Aloe a publié à Naples, en 1846, un recueil de 18 planches in-folio, avec texte, sous ce titre : *Le Pitture del Zingaro nel chiostro di San Severino*. La fresque de *Saint Benoît partant pour le désert* a été gravée au trait par C. Rancini, dans la *Storia della pittura*, de Rosini (pl. 223).

Église San-Lorenzo-Maggiore, à Naples. — *Saint François d'Assise donnant la règle de son ordre*; les franciscains sont agenouillés à la droite du saint et les franciscaines à sa gauche; en l'air, deux anges tiennent des cartels, où sont écrits les principaux chapitres de son institut. Ces diverses figures se détachent sur fond d'or.

Église San-Pietro-martire. — *Saint Vincent Ferrier*. Cette figure, dit Dominici, a tout le relief et toute la vie d'un portrait; elle est d'une couleur si énergique et à la fois si fondue qu'on la dirait peinte par le Titien.

D'autres tableaux du Zingaro se voyaient, du temps de Dominici, dans les églises de Santa-Maria la Nuova, de

San-Domenico Maggiore, dans la crypte de San-Severino, et dans les galeries du prince de Tarsia Spinelli, du duc de Torre Filomarino, du prince de Troja, etc. Le biographe napolitain a mentionné aussi, comme étant dans la bibliothèque des seigneurs Valletta, un manuscrit des tragédies de Sénèque orné de miniatures par Solario.

ANTONELLO DE MESSINE

NÉ VERS 1412, — MORT VERS 1493.

Antonello de Messine joue un rôle important dans l'histoire de la peinture à l'huile. Avant d'indiquer la part qui lui revient dans la propagation des procédés particuliers inventés par les Van Eyck, nous devons dire un mot des origines de cette manière de peindre, et, sans entrer dans l'examen approfondi d'une question si longtemps controversée, résumer succinctement le débat auquel elle a donné lieu.

L'emploi de l'huile en peinture remonte à une haute antiquité. Le Grec Aetius, qui écrivait sur la médecine vers la fin du ve siècle, nous apprend que les doreurs et les peintres à l'encaustique de son temps se servaient d'un vernis siccatif à l'huile de noix. Les moines Eraclius et Théophile, et un ecclésiastique français, Pierre de Saint-Audemar, qui vivaient aux xie et xiie siècles, nous ont laissé des traités où on lit que les peintres ne se contentaient pas d'employer l'huile pour la préparation de leurs vernis, mais qu'ils la mélangeaient aux substances colorantes, pour peindre sur bois ou sur murailles. A partir du xiiie siècle, les documents établissant que cet usage s'était développé sont très-nombreux; il nous suffira de citer le passage d'un manuscrit de Lorenzo Ghiberti affirmant que Giotto peignait quelquefois à l'huile [1].

Mais ce fut surtout vers la fin du xive siècle et au commencement du xve que ce procédé devint d'un emploi fréquent. M. Charles Eastlake nous apprend à quoi il se réduisait à cette époque [2] : « On se servait, non de l'huile à son état naturel, mais d'une préparation appelée *pséri* par les anciens auteurs. Ce *pséri* était de l'huile épaissie au soleil, jusqu'à ce qu'elle eût acquis à peu près la consistance du miel ou du vernis. Par cela même, sujette à former des grumeaux, elle ne se prêtait pas aux travaux qui exigeaient une certaine finesse. On l'avait adoptée pour la mise en couleur des murailles, des colonnes, des écussons armoriés, des coffres ou bahuts, etc. Cependant, par une déviation insensible, les peintres du Nord, reconnaissant les avantages que l'huile pouvait offrir, en étendirent peu à peu l'emploi aux parties accessoires du tableau. Les draperies, les dorures, les plis s'exécutaient à l'huile; les figures, les mains et généralement tout ce qui demandait un certain fini, se peignait en détrempe. C'est ce qui résulte clairement des indications de Cennini, dans son curieux *Trattato della pittura*, achevé dans la prison pour dettes de Florence, à peu près vers l'année 1437. Bien que cette date nous reporte au xve siècle, il est hors de doute que le travail en question nous donne les procédés de l'art de peindre, tels qu'ils étaient généralement suivis dans la seconde moitié du xive siècle, et l'on ne saurait supposer que Cennini, quand il parle de la peinture à l'huile, s'occupe en aucune manière des ressources récentes que cet art devait aux frères Hubert et Jan Van Eyck. »

La meilleure preuve que l'emploi de l'huile était considéré, au xive siècle, comme une ressource précieuse pour la bonne conservation et sans doute aussi pour l'éclat de tableaux, nous est fournie par les *Comptes des ducs de Bourgogne*, publiés par M. de Laborde : il y est fait mention, à chaque instant, de peintures « de bonnes couleurs à ole », comme si cette indication était nécessaire pour justifier les sommes allouées aux auteurs de ces travaux. Et ce n'est pas seulement en France et dans les Pays-Bas que nous voyons se produire de pareils ouvrages; en Italie même, où l'usage de la détrempe persiste longtemps encore après l'invention des Van Eyck, il y eut cependant des artistes qui peignirent à l'huile bien avant que cette invention eût été vulgarisée; il s'en rencontra surtout à Naples, si nous en croyons Marco da Sienna, qui assure que, dès le

[1] « Costui (Giotto) fu copio in tutte le cose; lavorò in muro, *lavorò a olio*, lavorò in tavola, lavorò di musaico, etc. »

[2] M. Eastlake, un des meilleurs peintres de l'école anglaise contemporaine, a consacré un savant travail à l'histoire de la peinture à l'huile, sous ce titre : *Materials for a history of Oil painting* (Londres, 1847). Le passage que nous citons est extrait d'une étude sur ce livre publiée par la *Revue britannique*, en 1848.

commencement du XIIIe siècle, les artistes napolitains « progressaient dans les deux manières de peindre, à fresque et à l'huile ». Dominici, de son côté, cite des tableaux exécutés au moyen de ce dernier procédé par Agnolo Franco, en 1414, et quelques auteurs prétendent que Col' Antonio del Fiore a employé la même méthode pour peindre son *Saint Antoine*, qui porte la date de 1371 ou 1375.

Il est donc prouvé que les Van Eyck n'ont pas découvert la peinture à l'huile ; mais leur gloire ne perd rien à cette démonstration, car s'il est vrai qu'ils se soient bornés à perfectionner d'anciens procédés, il est incontestable aussi qu'ils les ont améliorés, transformés par des recettes dont ils gardèrent tout d'abord le secret, et qu'ils les ont rendus applicables aux travaux les plus considérables, alors que les méthodes primitives n'étaient bonnes que pour des objets secondaires.

Nous avons vu, dans la biographie de Col' Antonio, que ce maître fut vraisemblablement initié aux secrets des Van Eyck par René d'Anjou, qui, en sa qualité d'artiste roi, avait dû trouver aisément, lui-même, le moyen de s'instruire d'une aussi belle découverte.

Le projet d'aller demander des leçons aux Van Eyck eux-mêmes, que Col' Antonio avait conçu tout d'abord, Antonello de Messine le mit à exécution. Voici à ce sujet ce que raconte Vasari : « Des Florentins qui faisaient le négoce en Flandre et à Naples envoyèrent au roi Alphonse Ier un tableau de plusieurs figures, peint à l'huile par Jean de Bruges. Le monarque apprécia fort cette peinture, tant à cause de la beauté des figures que pour la nouveauté de l'invention ; tous les peintres du royaume vinrent pour la voir et en firent le plus grand éloge. En ce temps-là vivait Antonello de Messine, homme d'un esprit alerte et pénétrant, très-expert dans son métier, ayant étudié le dessin à Rome pendant plusieurs années; il s'était d'abord retiré à Palerme et y avait travaillé assez longtemps; en dernier lieu, il s'était fixé à Messine, sa ville natale, et y avait acquis par ses travaux la réputation d'être un bon peintre. Ses affaires l'ayant amené une fois de Sicile à Naples, il apprit que le roi Alphonse avait reçu une œuvre de la main de Jean de Bruges, peinte à l'huile de telle façon qu'elle pouvait se laver, qu'elle résistait à tout choc et qu'elle possédait toute perfection. Ayant fait en sorte de la voir, il fut si frappé de la vivacité des couleurs, de la beauté et de l'harmonie de cette peinture, que, mettant de côté toute autre affaire et toute autre préoccupation, il partit pour la Flandre. Arrivé à Bruges, il contracta une étroite familiarité avec Jean, à qui il donna entre autres choses, de nombreux dessins exécutés à la manière italienne, si bien qu'à cause de cela et de l'assiduité d'Antonello, Jean, qui était déjà vieux, prit plaisir à lui montrer les procédés de sa peinture à l'huile. Et Antonello résolut de ne pas s'éloigner, avant d'avoir très-bien appris cette manière de colorier dont il était si grandement épris. Peu de temps après, Jean étant mort, Antonello quitta la Flandre dans le dessein de revoir sa patrie et d'initier l'Italie à un secret si utile, si beau et si profitable. Après un séjour de quelques mois à Messine, il se rendit à Venise, et, comme il était d'un tempérament très-enclin aux plaisirs et à la volupté, il résolut d'habiter désormais et de terminer sa vie dans une ville où il avait trouvé un genre d'existence si conforme à ses goûts. S'étant mis d'ailleurs à l'œuvre, il exécuta beaucoup de tableaux à l'huile, selon ce qu'il avait appris en Flandre, et ces ouvrages, répandus dans les palais des gentilshommes vénitiens, obtinrent un grand succès à cause de la nouveauté du travail. Il en fit beaucoup d'autres encore, qui furent envoyés en divers lieux... Parmi les peintres qui étaient alors en crédit à Venise, un maître du nom de Domenico passait pour être un des plus habiles. Dès qu'Antonello fut arrivé dans cette ville, Domenico l'accabla de toutes les caresses et de toutes les politesses qu'on peut faire à l'ami le plus cher. Pour ne pas être en reste de courtoisie avec lui, Antonello lui enseigna, au bout de quelques mois, le secret et la manière de peindre à l'huile... »

Nous avons cru devoir reproduire littéralement ce récit de Vasari, parce qu'il est le document le plus ancien et le plus important que nous possédions au sujet de l'introduction en Italie des procédés des Van Eyck, Les innombrables discussions auxquelles il a servi de point de départ et les recherches auxquelles se sont livrés des érudits de tous les pays n'ont point infirmé les faits principaux qui y sont exposés, à savoir le voyage d'Antonello à Bruges, son initiation par Jan Van Eyck et le choix qu'il fit de Venise pour y propager la méthode nouvelle. Mais la biographie consacrée par Vasari au peintre sicilien doit être rectifiée sur plusieurs points, et des renseignements nouveaux permettent de la compléter.

Antonello naquit à Messine vers 1412[1]. Il appartenait à la famille des Antonj, qui avait déjà produit plusieurs peintres de talent, et dont le chef serait, dit-on, un Antonio d'Antonio, auteur d'un *Martyre de saint Placide*, daté de 1262[2] et existant encore aujourd'hui dans la cathédrale de Messine. Le père d'Antonello se nommait Salvatore d'Antonio et était à la fois peintre et architecte; il y a de lui un *Saint François d'Assise recevant les stigmates* dans l'église de Messine, qui est dédiée à ce saint[3]; il travailla quelquefois en collaboration avec son frère Jacobello. Celui-ci peignit seul plusieurs ouvrages, entre autres un *Saint Thomas d'Aquin disputant avec les docteurs*, que l'on conserve dans l'église San-Domenico. Après avoir appris de son père les premiers éléments de l'art, Antonello partit pour Rome à une époque que MM. Crowe et Cavalcaselle croient pouvoir fixer vers 1429. « En ce temps, disent les savants historiens, les peintres des écoles de Toscane et de Sienne avaient embelli des œuvres de leur génie plusieurs monuments de la cité sainte. Qu'Antonio ait étudié ces chefs-d'œuvre de l'art chrétien, ou bien qu'il ait préféré les modèles les plus parfaits de la Grèce et de Rome, c'est un point difficile à décider; car, quoique Vasari affirme qu'il demeurât plusieurs années à Rome, nous ne trouvons dans ses tableaux nulle trace de l'étude des grands modèles classiques[4]. Peut-être que déjà le génie d'Antonello s'était révélé, et l'avait engagé à négliger les modèles dans l'art du dessin, pour se livrer entièrement à l'étude de la couleur. »

Combien de temps Antonello, — après son retour de Rome, — resta-t-il en Sicile? Vasari assure encore qu'il travailla plusieurs années, *molti anni*, d'abord à Palerme, puis à Messine; mais il est à croire, au contraire, que son séjour dans ces villes dut être d'assez courte durée, car il avait tout au plus vingt-huit ans, comme nous le verrons, lorsqu'il fit dans la suite le voyage de Flandre. Quoi qu'il en soit, MM. Crowe et Cavalcaselle ont conjecturé que ce fut avant ce voyage qu'il exécuta une peinture dont un historien de la Sicile, Francisco Maurolyco, a parlé avec admiration : elle représentait un *Vieillard et une vieille femme en gaieté*, dont le rire, exprimé avec une vérité extraordinaire, gagnait irrésistiblement le spectateur. Messine prétend conserver dans son musée le dernier tableau en détrempe qu'ait peint Antonello; c'est une *Madone*, d'un fini précieux et d'une expression dévote qui rappelle assez l'école toscane.

Dans la lettre que Summonzio écrivit au Vénitien Marc' Antonio Michele en 1524, et que nous avons déjà eu l'occasion de citer, on lit : « Ce fut faute de temps que Col' Antonio del Fiore ne parvint pas à la perfection du dessin des choses antiques, comme y parvint après lui son disciple Antonello de Messine, homme qui certainement vous est bien connu. » MM. Crowe et Cavalcaselle pensent que ce fut vers 1438 qu'Antonello, alors âgé de vingt-six ans, vint se placer sous la direction de Col' Antonio; à cette époque, René d'Anjou, le roi artiste, régnait à Naples et s'y occupait beaucoup plus à préconiser les peintures de ses chers Flamands qu'à consolider son trône italien. Ce fut sans doute dans le palais de ce prince, et non, comme l'a dit Vasari, chez Alphonse d'Aragon qui était encore simple roi de Sicile[5], qu'Antonello vit le tableau de

[1] Sandrart, dans son *Academia artis pictoriæ* (p. 106), dit qu'Antonello était âgé de quarante-neuf ans, lorsque son élève Domenico Veneziano vint à mourir, et la date de cette mort est fixée au 15 mai 1461 par le *Libro de' Morti* de la ville de Florence. (V. la *Tavola alfabetica* de la dernière édition de Vasari, XIV, p. xvii.)

[2] Nous empruntons cette date aux derniers annotateurs de Vasari. Lanzi donne celle de 1267 et ajoute : « On veut que la famille de cet Antonio ait produit une succession de peintres, auxquels on attribue une multitude de peintures qui sont dans les églises de Saint-François, Sainte-Anne et ailleurs... On fait remonter l'origine d'Antonello jusqu'à Antonio d'Antonio et même au delà, s'il faut en croire un écrivain nommé Minacciato. Cependant Antonello, que je sache, ne signait jamais du nom des Antonj. » MM. Crowe et Cavalcaselle ont dit, par erreur, qu'Antonio d'Antonio, l'auteur du *Martyre de saint Placide*, était le grand-père d'Antonello.

[3] MM. Crowe et Cavalcaselle, se référant aux *Memorie de' Pittori Messinesi* (Messine, 1821), disent que Salvatore d'Antonio peignit le *Saint François* pour l'église de Saint-Nicolas, une *Vierge avec saint Jérôme* pour l'Annunciata et un tableau d'autel pour Sainte-Anne. Ils parlent encore d'un autre tableau d'autel que Salvatore aurait peint en collaboration avec son frère Jacobello pour l'église de Saint-Michel.

[4] Suivant les *Memorie de' Pittori Messinesi*, Antonello aurait été attiré à Rome par la renommée des peintures de Masaccio; non content d'ailleurs de les étudier, il aurait dessiné *toutes* les statues antiques. Masaccio était mort (1428) depuis très-peu de temps, lorsqu'Antonello vint à Rome. On ne saurait douter que celui-ci ait été vivement impressionné par les fresques dont ce vaillant maître avait orné la basilique de Saint-Clément.

[5] Alphonse ne devint roi de Naples qu'en 1442, deux ans après la mort de Van Eyck et par conséquent bien après le voyage d'Antonello en Flandre. Comme René, il eut le goût des tableaux et nous avons déjà dit (p. 1, note 2) que Fazio

Jan Van Eyck, dont il s'enthousiasma si fort. Et je me figure volontiers que le bon roi René ne laissa pas partir pour la Flandre le brillant élève de son peintre Col' Antonio, sans lui donner une lettre de recommandation à l'adresse de « maistre Jehanot ». Celui-ci, parvenu au faîte de la gloire, comblé d'honneurs et de biens, aura été certainement plus sensible à une pareille recommandation qu'aux cajoleries et aux présents d'un inconnu.

En ce qui concerne le séjour d'Antonello à Bruges, on ne sait rien autre chose que ce que raconte Vasari. M. de Bast, il est vrai, a publié un extrait d'un ancien manuscrit, où il est dit qu'avant de quitter la Flandre, l'élève de Jan Van Eyck peignit un tableau à l'huile pour l'église Saint-Bavon, de Gand; mais l'authenticité de ce document a été contestée [1]. Il est à noter cependant que le plus ancien tableau à l'huile que l'on connaisse d'Antonello s'est précisément rencontré chez des amateurs de Gand [2]; c'est un panneau de petites dimensions qui appartient aujourd'hui au musée d'Anvers et qui représente le *Calvaire*, avec cette signature en caractères microscopiques : 1445, *Antonellus messaneus me* O° (oleo) *pinxt* (pinxit). La date qui figure dans cette inscription a été l'objet de vives discussions; en l'état actuel, le troisième chiffre ressemble beaucoup à un 7 ou même à un 1, mais, comme il est plus petit que les autres, M. de Bast a démontré qu'il fallait y voir un 4, dont la partie inférieure a été effacée par les fréquents nettoyages auxquels la peinture a été soumise.

On a fait d'ailleurs remarquer qu'en 1475 Antonello n'eût sans doute pas pris la peine de faire connaître par l'abréviation *O°* qu'il avait employé la peinture à l'huile, ce procédé étant déjà bien répandu en Italie à cette date. Maintenant devons-nous croire qu'il prolongea son séjour en Flandre jusqu'en 1445 et qu'il y exécuta ce *Calvaire* avant de retourner dans son pays? Le fait n'est pas impossible, car si Van Eyck était mort depuis cinq ans, il avait laissé de vaillants disciples bien capables d'aider le jeune peintre messinois à se perfectionner dans les études qu'il était venu faire à Bruges [3]. Quoi qu'il en soit, on peut se convaincre, en examinant le *Calvaire* du musée d'Anvers, que si Antonello s'était assimilé la méthode d'exécution des Flamands et s'il avait adopté leur goût pour un fini minutieux, il n'avait point rejeté entièrement les leçons de ses premiers maîtres d'Italie; j'avoue même trouver à ce tableau de bien plus grandes analogies de style avec les œuvres du Zingaro et des Donzelli qu'avec les œuvres des Van Eyck. Les deux larrons, accrochés au sommet d'arbres dépouillés de leurs branches, rappellent tout à fait par leurs poses tourmentées et leur musculature fermement accusée les figures analogues du *Calvaire* de Polito del Donzello, qui est au musée des Studj, et le Christ offre, comme contraste, la même placidité sereine dans l'un et l'autre tableau. Au lieu, d'ailleurs, d'avoir animé sa composition par une foule de spectateurs, comme ont fait les Donzelli, Antonello s'est contenté de représenter la Vierge assise, dans une attitude désespérée, entre la croix de son divin Fils et celle du bon larron, et saint Jean agenouillé, de profil, les mains jointes et les yeux levés vers Jésus. Par la ma-

en vit chez lui de fort beaux, en 1447. Il se pourrait d'ailleurs qu'il en eût déjà possédé dans son palais de Palerme, lorsqu'Antonello travaillait en Sicile.

[1] Le manuscrit dont il s'agit, écrit en flamand, aurait appartenu, en 1636, à MM. Ch. Rym, seigneur de Bellem. Voici la traduction de l'extrait que M. de Bast en a publié dans le *Messager des sciences et des arts*, en 1824 : « Antonello de Sicile ne voulut pas quitter la Flandre sans y laisser un monument de la peinture à l'huile qu'il avait apprise de Jan Van Eyck, et l'on assure qu'il offrit, pour ce motif, un tableau à l'église de Saint-Jean (depuis, Saint-Bavon). » M. Charles Ruelens est un des érudits qui ont mis en doute l'authenticité de cette pièce.

[2] Ce tableau fut vendu à M. Van Ertborn, en 1826, par un professeur de l'Université de Gand, qui l'avait acheté lui-même à la vente de la douairière Maelcamp de Balsberghe, dans la famille de laquelle il était depuis longtemps. Une tradition veut cependant qu'il ait été apporté d'Italie en Belgique.

[3] Telle n'est pas l'opinion de MM. Crowe et Cavalcaselle, qui prétendent qu'Antonello fut initié, mieux qu'aucun Flamand, aux procédés des Van Eyck : « Aucun des élèves d'Hubert ou de Jan Van Eyck ne paraît s'être assimilé aussi complétement qu'Antonello le coloris et la manière de ces illustres artistes, preuve que ni Cristus (Christophsen), ni Van der Goes, ni Van der Weyden n'eurent aucune part dans l'éducation artistique du Sicilien. En réalité, les élèves d'Hubert ne possédèrent qu'imparfaitement la pratique de la peinture à l'huile, et, aussi bien que ceux qui profitèrent des améliorations introduites par Jan, ils restèrent toujours très-inférieurs à leurs maîtres. On ne peut faire le même reproche à Antonello. Roger Van der Weyden, que l'on cite comme ayant hérité de la méthode, de la manière et du talent de Jan Van Eyck, comprit et étudia son maître moins bien que ne fit Memling; et il est curieux d'observer combien les tableaux d'Antonello et ceux de Memling se ressemblent. »

nière dont elles sont drapées, ces deux figures accusent mieux encore la tradition italienne que la tradition flamande. Le hibou, le lièvre, le serpent que l'on aperçoit sur le devant du tableau, parmi des crânes et des ossements, sont bien plus dans le goût de certains maîtres lombards et vénitiens du xve siècle que dans celui de l'école de Bruges. Enfin, le paysage qui sert de fond est tout à fait italien : c'est une vaste campagne avec des châteaux-forts, des cavaliers formant une espèce de caravane, des cerfs qui broutent, des montagnes lointaines qui entourent un lac, et par-dessus tout cela un ciel bleu où flottent de légers nuages.

Le musée de Berlin possède un portrait de jeune homme, en bonnet noir et en costume de même couleur, garni de fourrure, qui porte une signature identique à celle du *Calvaire* du musée d'Anvers. La date 1445 est ici très-lisible. Dans la pensée de MM. Crowe et Cavalcaselle, le fini de cette œuvre, la dureté des contours, une certaine maigreur de coloris indiquent un pinceau moins habile que celui qu'Antonello mania plus tard. Ces savants supposent d'ailleurs que ce fut la première peinture exécutée par l'élève de Van Eyck à Venise, et ils admettent, sur la foi de Vasari, qu'avant de venir dans cette ville, il n'avait fait à Messine qu'un séjour de quelques mois. Son arrivée à Venise peut, en tout cas, être placée autour de 1445. A cette époque, les maîtres les plus renommés de l'école vénitienne étaient, outre Domenico dont parle Vasari, les frères Vivarini de Murano, dont l'aîné, Antonio, a exécuté, en collaboration avec un Zuan ou Giovanni d'Alemania, plusieurs tableaux datés de 1444, 1445 et 1447. Cette école subissait déjà l'influence des maîtres du Nord, non-seulement pour ce qui était de l'exécution, mais encore pour ce qui tenait à la composition et même au caractère des figures; elle aimait les couleurs chaudes, éclatantes et harmonieuses à la fois, et elle plaçait son idéal dans l'expression de la vérité et de la vie. Antonello ne fit donc que favoriser et continuer le mouvement commencé, en important les procédés des Van Eyck. Et, quoi qu'en dise Vasari, il est permis de croire que Domenico ne fut pas le seul auquel il enseigna la peinture à l'huile. Ridolfi a raconté que Giovanni Bellini, à l'âge de cinquante ans, c'est-à-dire en 1476, fut pris du désir de posséder le secret de cette méthode, qu'il s'introduisit chez Antonello, déguisé en sénateur vénitien et sous le prétexte de faire faire son portrait, et qu'en voyant l'artiste tremper son pinceau dans de l'huile de lin, il devina *tout le reste*. Cette historiette n'est que puérile. Depuis longtemps, les peintres italiens connaissaient aussi bien que les peintres du Nord l'usage de l'huile de lin; ce qu'ils ne savaient pas, avant l'arrivée d'Antonello, c'étaient les moyens découverts par les Van Eyck pour incorporer ce liquide avec certaines gommes et avec les matières colorantes ; Giovanni Bellini n'eût donc absolument rien appris de nouveau en voyant Antonello tremper son pinceau dans de l'huile. La meilleure preuve, du reste, que celui-ci ne se cachait pas pour faire connaître que ce liquide entrait dans ses préparations, c'est le mot *oleo* inscrit sur ses tableaux, dès 1445. Ajoutons que trente et un ans plus tard, à l'époque de la prétendue visite du soi-disant sénateur Bellini, bien des peintres italiens, à commencer par Bartolommeo Vivarini, avaient fait usage du mystérieux procédé. Et puis, comment supposer que Giovanni, déjà illustre, n'eût pas été immédiatement reconnu par un confrère habitant depuis longtemps la même ville que lui? Mais laissons là ce conte saugrenu. Ce qui n'est pas douteux pour nous, c'est que Giovanni et son frère aîné Gentile furent directement initiés par Antonello à la méthode flamande, et qu'ils apprirent de lui bien d'autres choses encore, sauf à avoir réagi sur lui à leur tour. « Gentile et Giovanni imitèrent Antonello, disent MM. Crowe et Cavalcaselle, car leurs ouvrages offrent des traces de sa manière de colorier, mais ils l'emportent par l'ampleur et l'unité de la composition. Ses premiers et ses derniers tableaux, et ceux des Bellini furent, si nous pouvons nous exprimer ainsi, les anneaux d'une chaîne parfaite. A mesure qu'il vieillissait, la nature italienne d'Antonello reprenait le dessus; ses dernières œuvres sont de moins en moins flamandes, se rapprochant davantage de celles des Bellini. Il tend de plus en plus à se débarrasser d'un fini minutieux et d'une certaine roideur, pour arriver à cette manière qui constitue son style propre. De là à la perfection du Giorgione et du Titien il n'y avait qu'un pas. On peut observer jusqu'à quel point Antonello influença les Bellini, dans le portrait de la galerie nationale de Londres exécuté par Giovanni, dans lequel la chaleur du coloris s'unit à la correction du dessin pour rendre le tableau des plus agréables à la vue. C'est la manière d'Antonello, adoucie et pour ainsi dire italianisée. » Ces remarques sont pleines de justesse.

Revenons à Domenico Viniziano, ou le Vénitien. Ce fut, nous le voulons bien, le premier peintre d'Italie

à qui Antonello[1] transmit le secret de Van Eyck; mais il nous est impossible d'apprécier le profit qu'il tira de cet enseignement, car le seul tableau authentique qui nous reste de lui, une *Vierge entourée de saints*, appartenant à l'église Santa Lucia de' Bardi, de Florence, est considéré par Rumohr et d'autres connaisseurs comme étant peint en détrempe, et ses autres ouvrages sont des fresques. Quant au récit dans lequel Vasari nous le montre initiant à son tour le Florentin Andrea del Castagno à la peinture à l'huile et périssant ensuite sous les coups de cet artiste, désireux d'être seul à exploiter un secret si précieux, c'est encore là une de ces fables que tous les biographes se sont plu à répéter, sans en examiner la vraisemblance. Domenico mourut paisiblement le 15 mai 1461 [2] et son camarade Andrea ne paraît pas avoir fait plus grand usage que lui de la peinture à l'huile.

Le biographe d'Arezzo mérite plus de créance lorsqu'il dit qu'Antonello fit un grand nombre de portraits de gentilshommes vénitiens et qu'il peignit pour la paroisse de San-Cassiano un tableau qui fut très-admiré, non-seulement pour la nouveauté de l'exécution, mais encore pour la beauté des figures et la correction du dessin. Ce tableau, qui représentait la *Vierge, l'Enfant Jésus et saint Michel*, se voyait encore en 1571, d'après ce que nous apprend Francesco Sansovino (*Venezia descritta*), dans l'église pour laquelle il fut exécuté, mais il en avait disparu au temps où écrivait Ridolfi (1648). Quant aux portraits peints par Antonello, ils forment encore aujourd'hui la partie la plus remarquable de son œuvre et le placent parmi les premiers maîtres du genre. L'Anonyme de Morelli nous apprend qu'on admirait, en 1529, dans le palais Pasqualino, à Venise, le portrait d'Alvise Pasqualino et celui de Michiel Vianello, tous deux signés du nom d'Antonello et datés de 1475. MM. Crowe et Cavalcaselle ont cru que le premier de ces morceaux n'était autre que le chef-d'œuvre portant la même date et qui a été acquis pour le Louvre au prix de 113,500 francs, à la vente de la galerie Pourtalès, en 1865. Mais l'Alvise Pasqualino avait la tête nue et était vêtu d'une robe rouge, tandis que le personnage du Louvre a un bonnet noir et un vêtement de même couleur : le bonnet laisse échapper une abondante chevelure châtain-clair, bouclée et formant une espèce de bourrelet qui couvre les oreilles et le front presque entier; le vêtement, serré à la naissance du cou, s'entr'ouvre légèrement sur la poitrine et est à peine dépassé par le col de la chemise. Le visage, sans barbe et de trois quarts, s'accuse en pleine lumière avec une fermeté, une vigueur et en même temps avec une finesse incomparables. C'est celui d'un homme de trente-cinq ans environ. Il est impossible de l'oublier lorsqu'on l'a vu : ses yeux noirs, brillants de fierté, d'audace, d'insolence, vous poursuivent partout; sa bouche, dont la lèvre supérieure est marquée d'une légère cicatrice et dont la lèvre inférieure s'avance, va vous jeter une parole de défi ou de dédain; son menton proéminent, fendu par une fossette, son nez fermement planté, sa joue enfoncée et sa pommette saillante, tout dénote une indomptable énergie. Ne sachant quel nom propre appliquer à cet homme terrible, on l'a appelé le *Condottiere*, depuis qu'il est au Louvre. On ne s'imagine pas autrement, en effet, ces aventuriers sans patrie, sans famille, sans entrailles et sans cœur, qui faisaient métier de tuer les hommes, qui affermaient leur dévouement et mettaient leur courage à prix. Après cela, notre homme à la lèvre balafrée avait sans doute ses moments de bonne humeur; il y a une pointe de malice et une lueur de sourire dans son regard. Oh! le merveilleux portrait! il vit, il palpite, il frémit et, fier de son inaltérable jeunesse, il jette ses quatre siècles comme une provocation à la face de l'art moderne!

Bien que les commandes ne lui fissent pas défaut à Venise et qu'au dire de Vasari il eût pour cette ville de plaisirs une grande affection, Antonello s'en éloigna plusieurs fois. On croit qu'il retourna en Sicile, vers 1465, et qu'il y resta jusqu'en 1473. Un tableau portant la première de ces dates et marqué au revers du sceau de la ville de Naples appartient à la National Gallery : il représente le *Sauveur du monde* en buste et dans l'atti-

[1] Quelques auteurs ont supposé que ce serait après 1473, c'est-à-dire lors de son second séjour à Venise, qu'Antonello aurait initié Domenico; mais ils n'ont pas pris garde que celui-ci mourut en 1461 et qu'il avait quitté son pays, plusieurs années avant, pour venir travailler en Toscane, ou plutôt pour y revenir, car une lettre de lui, publiée dans le *Carteggio* de Gaye, nous apprend qu'il était à Pérouse en 1438, et l'on sait d'autre part qu'il collabora avec Pietro della Francesca, à Florence, en 1439. V. l'édition de Vasari publiée par F. Lemonnier, IV, p. 146, note 1, et p. 149, note 1, et XIV, p. XVII (*Tavola alfabetica*).

[2] V. le *Giornale storico degli Archivi Toscani*, tome V (1862).

tude de la bénédiction. Il est fait mention dans les auteurs siciliens d'un *Ecce Homo* peint pour la famille Agliata, de Palerme, en 1470, et d'un grand tableau de la *Vierge Immaculée* exécuté en 1473 pour l'église de Sant'Anna. Pendant cet assez long séjour en Sicile, Antonello forma, dit-on, plusieurs élèves, dont les meilleurs furent Salvo d'Antonio, son neveu [1], Pietro Oliva, Giovanni Borghèse et Pino da Messina. Celui-ci accompagna son maître, lorsqu'il retourna à Venise, et l'aida dans ses travaux.

Maurolyco nous apprend qu'Antonello se rendit célèbre à Milan (*Mediolani quoque fuit percelebris*). Nous savons d'autre part qu'en 1489 et 1490 il était à Trévise, où il peignit une *Madone* pour Catarina Cornaro et où il fut employé par les nobles à orner de fresques le mausolée du sénateur Agostino Onigo, décoration dont il ne reste que deux *Soldats* debout, d'une tournure sévère et grandiose. A Venise même, il fut appointé aux frais de l'État (*publice conductus*), et la Seigneurie le chargea, de préférence à Francesco di Monsignore, protégé du marquis de Gonzague, d'exécuter diverses peintures au palais Ducal qui avait été incendié en 1483 et dont la restauration ne fut teminée qu'en 1493; mais, avant d'avoir commencé ce travail, il fut atteint d'une pleurésie et mourut. Les peintres de la ville lui firent de magnifiques funérailles, et l'on grava sur sa tombe une inscription des plus louangeuses qui nous a été conservée par Vasari. Cette épitaphe ne se borne pas à célébrer « l'art consommé et la beauté » des œuvres d'Antonello; elle loue expressément ce maître d'avoir introduit en Italie l'usage de mêler de l'huile aux matières colorantes : *Coloribus oleo miscendis splendorem et perpetuitatem primus italicæ picturæ contulit.*

Messine. — Dans son *Itinéraire de l'Italie du Sud* (1869), M. du Pays nous apprend qu'au musée Peloritano, à côté de la *Vierge en prière* qui serait la dernière peinture en détrempe exécutée par Antonello, on verrait une autre *Vierge avec l'Enfant Jésus*, qui serait sa première peinture à l'huile. Le même écrivain signale, entre autres ouvrages d'Antonello conservés à Messine, une *Madone* signée et datée de 1473, dans l'église San-Gregorio, et une *Vierge Immaculée* dans l'église Sant' Anna; mais il y a ici une confusion : la *Vierge Immaculée* est justement le tableau signé et daté de 1473 dont nous avons parlé dans la notice; après avoir orné l'église Sant' Anna, elle fut transportée au monastère de San-Gregorio, où on la voyait encore il y a quelques années. Une *Madonna del Carmine*, mentionnée par Gallo dans ses *Annales de Messine* (I, p. 183), a disparu.

Palerme. — Le *Couronnement de la Vierge*, cité par M. du Pays comme étant au musée de Palerme.

Venise. — Galerie de l'Académie des beaux-arts : la *Vierge lisant*, la tête recouverte d'une draperie bleue, tableau signé *Antonellus Messanius pinxit*; l'*Addolorata*, portrait de femme en pleurs, dans l'attitude de la prière. — Galerie Manfrini : le *Christ à la Colonne*, « belle production du maître, très-finie dans ses détails et d'un ton excellent »; le *Portrait d'un jeune homme*, coiffé d'un bonnet noir, avec les cheveux retombant sur les sourcils et couvrant les oreilles; panneau « d'un coloris doux et brillant, œuvre parfaite et bien conservée, dans le style de Bellini. » (Crowe et Cavalcaselle).

Gênes. — Palais Spinola : *Ecce Homo*, attribué à Antonello; expression vulgaire et exécution pleine de dureté.

Florence. — Les annotateurs de la dernière édition de Vasari mentionnent comme étant au musée des Offices et comme ayant été gravé dans la *Storia della pittura* de Rosini (III, p. 113), un portrait attribué à Antonello. C'est sans doute le tableau que Crowe et Cavalcaselle disent être exécuté dans la manière de Memling et avoir été acquis de l'abbé Celotti, il y a une trentaine d'années. Le catalogue de la galerie de Florence, publié en 1869, ne mentionne aucun ouvrage d'Antonello.

Milan. — Galerie Trivulzi : *Portrait d'un vieillard* aux sourcils épais, coiffé d'une espèce de turban ; signé : 1476, *Antonellus Messaneus me pinxit.* Provenant du palais Rinuccini de Florence, et gravé dans l'ouvrage de Rosini (III, p. 113).

Musée du Louvre. — *Portrait d'homme*, dit le *Condottiere* (V. la notice); signé : 1475, *Antonellus Messancus me pinxit.* Suivant le catalogue de la galerie Pourtalès, ce chef-d'œuvre serait celui qui se voyait au palais Martinengo, à Venise, du temps de Lanzi, et sur lequel cet écrivain aurait lu par erreur la date de 1474; mais le portrait dont a parlé Lanzi appartient aujourd'hui au duc d'Hamilton. Le *Condottiere* a été gravé plusieurs fois depuis qu'il est au Louvre, notamment par Laguillermie.

Musée d'Anvers. — *Le Calvaire* (H. 0m 58. L. 0m 42). Ce tableau a été gravé par Ch. Onghema, dans le *Messager des Sciences et des Arts* (1823). Il y en a une lithographie au trait dans l'ouvrage de Crowe et Cavalcaselle. W. Bürger (*Musée d'Anvers*, 1862) a dit de cette peinture : « A la précision minutieuse de l'ancienne école flamande s'ajoute le caractère grandiose et tourmenté des maîtres italiens. On y sent un compatriote et un contemporain des Bellini, et presque un précurseur de Michel-Ange, dans les contorsions des suppliciés attachés à des troncs d'arbres. » — *Portrait de jeune homme*, au nez long et aquilin, aux pommettes saillantes, aux lèvres minces, au menton proéminent, aux cheveux noirs et crépus couvrant le front et s'échappant d'un de ces chaperons noirs comme on en portait au xve siècle. Un justaucorps de même couleur, qui dépasse un petit col de chemise rabattu, complète le costume. Une des mains, la seule visible, tient une médaille de l'empereur Néron. Cette médaille et le type bien méridional du visage ont fait désigner ce portrait comme étant celui de Vittore Pisanello, peintre et graveur de Vérone; mais cet artiste nous a laissé de lui-même un portrait

(1) D'autres veulent que ce Salvo soit le fils d'Antonello. Il y a de lui, dans la sacristie de la cathédrale de Messine, une *Assomption* que Hackert, l'auteur des *Memorie de' pittori Messinesi* dit être exécutée « dans le style raphaélesque le plus pur.

gravé dans le *Trésor de numismatique* de Ch. Lenormant, qui ne ressemble guère à celui-là, et il est à remarquer d'ailleurs qu'ayant commencé à peindre vers 1406,il devait être fort âgé lorsqu'Antonello revint de Flandre. On a prétendu aussi que ce portrait était celui d'Antonello lui-même; mais on n'en a donné aucune preuve. Suivant Crowe et Cavalcaselle, « si le type de la figure est italien, d'autres parties du tableau offrent un caractère flamand; par exemple, dans le paysage du fond où l'on voit un lac, un cours d'eau avec un moulin, un meunier, un homme à cheval et deux cygnes; les arbres et les autres accessoires sont aussi dans le style flamand; la ressemblance du faire de Memling et de celui d'Antonello se montre non seulement dans ces détails, mais encore dans le sobre emploi des couleurs. » Un autre connaisseur, W. Bürger, a trouvé à ce tableau « une couleur aussi forte que dans une peinture de Giorgione ». Ce portrait n'est pas signé. Il a appartenu au baron Denon, qui l'a fait graver. Il a été gravé aussi dans l'ouvrage de Dibdin : *A biographical and pittoresque tour in France and Germany.*

Musée de Berlin. — La *Vierge et l'enfant Jésus* (fond de paysage); tableau d'une exécution très-faible, provenant de la collection Solly; signé : *Antonellus Messanensis. — Portrait de jeune homme*, signé et daté de 1445 (V. la notice). La devise suivante tracée sur ce tableau pourrait aider à retrouver le nom du personnage qu'il représente : *Prosperans modestus esto Infortunatus vero prudens. — Saint Sebastien* lié à un arbre et percé de flèches; signé : *Antonellus Mesaneus*; œuvre médiocre provenant de la collection Solly.

Musée du Belvédère, à Vienne. — *Le Christ au tombeau*, soutenu et pleuré par trois anges (H. 4 p. 3 p. L. 3 p. 4 p.); signé : *Antonius Messanesis.* Ce tableau a été gravé sur un dessin de Canova dans le grand ouvrage de d'Agincourt; il y en a aussi une gravure dans la *Storia della Pittura* de Rosini (pl. 172). Suivant Crowe et Cavalcaselle, « l'un des anges rappelle, pour le style et l'expression, les anges de l'*Agnus Dei* des Van Eyck; la tête du Christ est noble, mais dans le coloris le peintre a été moins heureux que d'habitude; le tableau néanmoins est intéressant comme offrant des traces de la manière flamande combinées avec une forme de composition reproduite par les artistes de l'école vénitienne postérieure. » Accoutumé à traiter fort lestement les œuvres des anciens maîtres, M. Lavice (*Musées d'Allemagne*) apprécie le *Christ au tombeau* en trois mots : « *Noirci, mal posé.* » M. Lavice est certainement de l'avis du bon abbé de Fontenai, qui, dans son *Dictionnaire des Artistes* (1776), commence ainsi la biographie d'Antonello : « Cet artiste est moins recommandable par les ouvrages qu'il a faits que par le secret de la peinture à l'huile qu'il communiqua aux Italiens. »

National Gallery, à Londres. — Le *Sauveur du monde*, en robe rouge et manteau bleu, levant la main droite pour bénir et appuyant la gauche sur une traverse en pierre à laquelle est suspendu un *cartellino* où on lit : *Millesimo quatricentesimo sexstagesimo quinto VIII* (pour XIII) *Indi. Antonellus Messaneus me pinxit.* Cette œuvre, ainsi datée de 1465, est dans un bel état de conservation; l'expression de la tête est pleine de dignité et rappelle un peu le caractère de certaines figures de Bellini. Acheté à Gênes, en 1861, du chevalier Isola.

Galerie Baring, à Londres. — Cette collection possède un *Saint Jérôme*, habillé en cardinal et assis dans une bibliothèque, qui se trouvait, en 1529, suivant ce que nous apprend l'Anonyme de Morelli, au palais Pasqualino, à Venise, et y était attribué à Antonello par quelques connaisseurs, à Jan van Eyck par d'autres, ou encore à Jacobello del Fiore. Ce dernier artiste était le chef de l'école vénitienne, en 1415, dans le même temps que Col' Antonio del Fiore était le chef de l'école napolitaine. Peut-être découvrira-t-on quelques jours que ces deux artistes étaient de la même famille. Leurs œuvres n'y contrediraient pas.

Galerie du duc d'Hamilton, près de Glasgow. — *Portrait d'un jeune homme*, en bonnet et vêtements noirs, avec une pièce d'étoffe rouge qui retombe de la tête sur les épaules; signé : *Antonellus Messaneus me pinxit* 1474. MM. Crowe et Cavalcaselle pensent que c'est le tableau que Lanzi vit au palais Martinengo à Venise, et le jugent ainsi : « C'est une belle et noble peinture, d'un ton vigoureux, où se révèlent visiblement les changements que l'on peut supposer s'être opérés dans la manière de l'artiste, à mesure qu'il abandonna les souvenirs de la Flandre. »

Galerie de la comtesse Duchatel, à Paris. — *Portrait d'un jeune homme*, à cheveux blonds, ayant un vêtement bleu orné de bandes noires qui descendent des épaules sur la poitrine. Tête de trois quarts. Exécution d'une extrême fermeté.

Un *Ecce Homo* a figuré sous le nom d'Antonello de Messine à la vente de M. Otto Mundler, en 1871. J'avoue n'y avoir pas reconnu du tout la manière du célèbre artiste.

LES BUONI

BUONO DE' BUONI

FLORISSAIT VERS 1445.

SILVESTRO BUONO

FLORISSAIT VERS 1475.

Buono de' Buoni eut pour maître Col' Antonio del Fiore et lui servit d'aide dans plusieurs ouvrages; il travailla seul ensuite, à une date que Criscuolo croit être 1440 ou 1450, dans l'église San-Pietro *ad Aram.* Cet édifice n'a rien conservé de lui, mais on voit dans l'église San-Pietro-Martire un beau retable où il a représenté *Sainte Ursule* vêtue d'un manteau parsemé d'étoiles d'or, tenant une bannière et entourée des vierges, ses compagnes de voyage et de martyre. Les églises San-Giovanni *a Mare* et San-Lorenzo possèdent aussi des peintures de Buono de' Buoni. Son œuvre la plus remarquable, exécutée dans la manière du Zingaro et ayant pour sujet *Saint François recevant les stigmates*, se voyait du temps de Dominici dans une petite chapelle de l'archevêché contiguë à la basilique de Santa-Restituta. Cette chapelle est sans doute celle que Buono de' Buoni, au dire de Criscuolo, remplit de peintures avec l'aide de son fils Silvestro. Une œuvre capitale de

celui-ci orne le maître-autel de la basilique même de Santa-Restituta ; elle représente la *Vierge avec l'Enfant Jésus* assise sur un trône, entre saint Michel qui terrasse le démon et sainte Restitute (ou Réparade), dont les actes et les miracles sont retracés dans la predella. Cette peinture, qu'on peut discerner seulement à la lueur des cierges, nous a rappelé le style sérieux et tendre à la fois de Cima da Conegliano ; il y a au bas du trône de la Vierge une inscription que nous n'avons pu déchiffrer. Une autre *Madone*, du même auteur, est placée dans une chapelle de la basilique ; le caractère en est non moins grave et pénétrant.

Après avoir reçu les premières leçons de son père, Silvestro entra à l'école du Zingaro. Stanzioni veut qu'il ait étudié aussi sous la direction des Donzelli et prétend même qu'il les surpassa par la beauté du coloris et la perfection de l'ensemble; mais, s'il est vrai que ces maîtres aient travaillé avec Giuliano da Majano de 1481 à 1490, il serait difficile d'admettre que Silvestro Buono, qui termina sa carrière en 1480 ou 1484, ait été leur élève. Celui-ci offre d'ailleurs, dans quelques-unes de ses peintures, une manière beaucoup plus naïve et plus archaïque que celle des Donzelli. Je n'en veux citer d'autre preuve que le triptyque de la *Mort de la Vierge*, qui décorait autrefois le maître-autel de la petite église de Santa-Maria de' Pignatelli, à Seggio di Nido, et qui se voit aujourd'hui au musée des Études. La composition centrale présente un singulier mélange de réalisme et de mysticisme : Marie, enveloppée d'un manteau noir étoilé d'or, la tête soutenue par des oreillers blancs, est couchée sur un lit recouvert d'une étoffe écarlate. Debout près d'elle, un vieil évêque (saint Pierre?), revêtu d'une chape enrichie de pierreries, lui donne l'eau bénite et récite la prière des morts; il est assisté par trois clercs, dont l'un porte un petit seau de métal, tandis que les deux autres attisent le feu de leurs encensoirs. Au premier plan, deux saints sont assis, l'un à droite et l'autre à gauche; le premier paraît dormir et le second est occupé à lire ; entre les deux, un personnage, le seul qui n'ait pas de nimbe, se renverse violemment en arrière, comme s'il était atteint d'épilepsie, et un petit ange se précipite vers lui... Dans le haut du tableau, au milieu de chérubins aux ailes rouges et d'anges qui forment un concert, la Vierge, que nous avons prise tout d'abord pour Dieu le Père, soutient dans ses bras le bambino vêtu de blanc. Les deux volets, séparés aujourd'hui de la composition que nous venons de décrire, représentent la *Madeleine* et *Saint Jean-Baptiste*. Ce triptyque, d'une exécution un peu sèche et d'une couleur un peu trop rousse, surtout dans le sujet principal, est loin de valoir les *Madones* de Santa-Restituta; mais peut-être est-il l'œuvre de Buono de' Buoni, dont les peintures, dit-on, ont été souvent attribuées à son fils.

Criscuolo n'a pas craint de soutenir que pour la beauté du coloris Silvestro Buono l'emportait sur tous les autres peintres napolitains, et peut-être même sur le Pérugin, dont il se rapprocherait d'ailleurs par le moëlleux de l'exécution. Dominici confirme cet éloge, en disant que Silvestro unit à une manière de colorier pleine de douceur et de légèreté une force de clair-obscur telle que ses figures paraissent avoir du relief et être vivantes. Il est assez difficile aujourd'hui de contrôler ces appréciations si louangeuses : quelques-unes des œuvres les plus importantes de ce maître ont dû être retouchées et restaurées à la suite d'accidents; d'autres, comme la *Prière au jardin des Olives*, de l'église San-Pietro *ad Aram*, ont été complétement gâtées par l'humidité.

Nouvel Angelico, Silvestro apportait dans la composition des sujets religieux une conviction profonde et une ardente piété; il ne peignait jamais une figure de la Vierge sans s'être confessé et sans avoir communié; et, le plus souvent, il se mettait à genoux pour y travailler. Ses biographes ajoutent qu'il avait fait vœu de chasteté, qu'il était d'une charité infatigable et qu'il légua ses biens à l'église de l'Annunziata.

Musée des Études. — Retable : la *Mort de la Vierge* (sujet central); *Sainte Madeleine* et *Saint Jean-Baptiste* portant une croix rouge surmontée de l'agneau mystique (volets). Une autre peinture de Silvestro représentant la *Mort et l'Assomption de la Vierge* est placée dans une chapelle de San-Pietro-Martire.

Parmi les tableaux du même maître dont il n est pas question dans notre notice, nous signalerons : un retable représentant l'*Ascension*, au milieu, *Saint Nicolas de Bari* et *Saint Sébastien*, sur les volets, œuvre importante qui appartient à l'église de Monte-Oliveto et à laquelle on croit que Buono le père à travaillé ; — une *Vierge couronnée par les anges*, figure d'une grâce céleste, « volto e idea di paradisio, » dans l'église San Lorenzo ; — la *Madona della Purità, saint Jean-Baptiste, saint Jean l'évangéliste et saint Jean Chrysostome*, tableau du maître-autel de l'église San-Giovanni a Mare, etc.

PIETRO ET POLITO DEL DONZELLO

FLORISSAIENT DE 1450 A 1490.

Les frères Pietro et Polito del Donzello sont les seuls peintres napolitains dont Vasari ait parlé. Ce qu'il en dit se réduit à quelques mots et n'est pas de nature à dissiper la confusion qui règne dans la notice que Bernardo de' Dominici leur a consacrée. Le livre de celui-ci, pour tout ce qui regarde le XVe siècle, ne présente malheureusement que trop d'anachronismes, de contradictions, d'erreurs de toute sorte. Voici comment la vie des Donzelli y est racontée :

L'aîné des deux frères, Pietro del Donzello, naquit à Naples vers 1405; Ippolito ou Polito le plus jeune eut pour mère une Florentine qui épousa en secondes noces le peintre napolitain Agnolo Franco [1]. Celui-ci, imitateur habile de la manière de Giotto, leur donna les premières leçons de peinture. Ils étudièrent ensuite sous la direction du Zingaro et commencèrent à travailler avec lui dans le château de Poggio-Reale, que la reine Jeanne II avait fait construire pour Alphonse d'Aragon, son héritier adoptif, et dont l'architecte fut le florentin Giuliano da Majano. Le Zingaro étant mort, ils continuèrent la décoration de ce palais et y peignirent à fresque des trophées, des bas-reliefs feints et d'autres ornements du meilleur goût, devançant en ce genre Polydore de Caravage et les autres décorateurs du Vatican. Plus tard, sous le règne de Ferdinand Ier, ils furent chargés de retracer, dans le même édifice, les *Victoires* remportées par ce prince sur les barons de son royaume, et ils s'acquittèrent avec un grand succès de ce nouveau travail.

Dominici cite un passage du manuscrit de Criscuolo où il est dit que les Donzelli furent employés par les rois de Naples, de 1440 à 1450 environ. Il ajoute qu'ils avaient été instruits dans l'architecture par Giuliano da Majano avec qui Polito était parent du côté maternel; qu'ils furent chargés après sa mort d'achever plusieurs constructions commencées par lui et qu'ils donnèrent eux-mêmes les plans de divers édifices; que Benedetto da Majano, neveu de Giuliano, voulut les emmener tous deux avec lui à Florence, mais que Polito se laissa seul persuader; enfin, que Pietro, après le départ de son frère, exécuta d'importantes peintures dans le palais des comtes Maddaloni et dans celui du prince de Salerne, et qu'il mourut vers 1465 ou 1470.

Donnons maintenant la parole à Vasari. Dans sa vie de Giuliano da Majano, il rapporte que cet architecte « étant allé à Naples, construisit pour le roi Alphonse le palais de Poggio-Reale et en fit exécuter toutes les peintures par Piero del Donzello et Polito, son frère cadet ». Il mentionne ensuite divers autres travaux qui auraient été commandés à Giuliano « par ledit roi Alphonse, *alors duc de Calabre*, » et termine ainsi : « Avant que le roi Alphonse mourut, Giuliano s'éteignit à Naples à l'âge de soixante-dix ans. Polito resta à la tête des entreprises dont ce maître était chargé et acheva les canaux qui amènent les eaux à Poggio-Reale; mais, après la mort du roi, il *retourna* à Florence avec Benedetto, neveu de Giuliano, et y mourut au bout de peu de temps. Ses peintures et les sculptures de Benedetto datent de 1447 environ. »

A cette dernière date, Naples était gouverné par Alphonse Ier qui s'était emparé du trône en 1442. Vasari et Dominici paraissent s'accorder pour affirmer que la construction du château de Poggio-Reale fut commencée à l'époque où ce prince n'était encore que duc de Calabre, sous le règne de Jeanne II à qui il devait ce titre, et par conséquent plusieurs années avant la mort de cette reine (1435). Mais, tandis que le premier de ces biographes assure que ce fut Giuliano da Majano qui confia aux Donzelli le soin de

[1] Agnolo Franco, né vers la fin du XIVe siècle, eut pour premier maître Gennaro di Cola, qui s'était formé lui-même sous la direction de maestro Simone, le principal collaborateur de Giotto, à Naples. Il réussit à imiter la manière de ce dernier, mieux que tous les autres Napolitains, et y joignit, dit Lanzi, un clair-obscur plus vigoureux emprunté de Col' Antonio del Fiore, à l'école duquel il s'était perfectionné. Dominici cite des peintures *à l'huile* exécutées par lui, en 1414, dans une chapelle de la cathédrale. Son œuvre la plus considérable est la décoration de l'église de Saint-Jean l'Évangéliste, représentant les principaux traits de la vie de cet apôtre, des *Scènes de l'Apocalypse*, l'*Annonciation*, le *Couronnement de la Vierge*, etc. Ces peintures furent achevées par les Donzelli, après la mort d'Agnolo.

peindre ce palais, et donne même à entendre qu'il les avait amenés de Florence avec lui [1], le second veut qu'ils aient d'abord été employés à ces peintures sous la direction du Zingaro, et il a bien soin, d'ailleurs, de les revendiquer comme appartenant à l'école napolitaine. Ce n'est pas tout. Vasari fait partir Polito aussitôt après la mort d'Alphonse Ier, arrivée en 1458, et Dominici nous le montre travaillant beaucoup plus tard avec Pietro aux importantes compositions relatives à la *Conjuration des barons* qui avait éclaté sous le règne de Ferdinand Ier. Cela n'empêche pas les deux écrivains de fixer entre les années 1440 et 1450 la période où florissaient Pietro et Polito...

Ces difficultés chronologiques se compliquent singulièrement, si nous consultons les annotateurs de la dernière édition de Vasari ! D'après les documents qu'ils ont produits, Giuliano da Majano, que Vasari fait mourir septuagénaire, avant l'année 1458 [2], aurait vécu cinquante-huit ans seulement et à une époque plus rapprochée de nous, de 1432 à 1490; il ne serait venu qu'une seule fois à Naples, un peu après 1481, vers les derniers temps du règne de Ferdinand Ier, et le duc de Calabre, pour lequel il aurait bâti le château de Poggio-Reale [3], serait Alphonse II, qui devint roi en 1494, et non Alphonse Ier; enfin, il serait mort à Naples, au mois de décembre 1490, et ce fait serait attesté par une lettre que ce même Alphonse II écrivit à Laurent de Médicis et qui a été publiée dans le *Carteggio* de Gaye (I, p. 300). Ajoutons que Benedetto, né en 1442 et mort après 1498, était le frère et non le neveu de l'architecte florentin.

De ces renseignements nouveaux, établis à l'aide de documents authentiques, on est bien obligé de conclure que les Donzelli, qui furent les collaborateurs de Giuliano, florissaient dans des temps plus voisins de nous que ceux indiqués par Vasari et Dominici. Rien n'empêche toutefois d'admettre qu'ils aient été formés par le Zingaro et qu'ils aient débuté sous le règne d'Alphonse Ier; mais leur plus brillante période doit être placée sous Ferdinand Ier, de 1460 à 1490.

Ce fut sur la commande de ce dernier monarque, au dire même de Dominici, qu'ils exécutèrent au couvent de Santa-Maria la Nuova quelques-uns de leurs plus remarquables ouvrages : ils ornèrent le réfectoire de fresques, dont les principales représentent le *Portement de croix* et l'*Adoration des Mages*. Dans la première, on admire le groupe pathétique de la Vierge et des saintes Femmes, le Christ jetant à sa mère un regard de sublime résignation et la figure de Jean, le disciple bien-aimé, en qui les uns veulent voir le portrait du roi Ferdinand, tandis que d'autres croient y reconnaître celui de Pontanus. La fresque de l'*Adoration*, où Alphonse II, n'étant encore que duc de Calabre, est figuré, dit-on, sous les traits du plus jeune des Mages, est flanquée de deux autres compositions dans lesquelles sont représentés saint Françoi d'Assise, saint Bonaventure, saint Antoine de Padoue et d'autres saints de l'ordre des Franciscains. Au-dessous, Polito a peint l'*Annonciation* et Pietro la *Nativité :* ce dernier morceau est particulièrement digne d'éloges pour les beaux anges qui entourent le Messie nouveau-né. Les deux frères ont peint séparément encore, pour se conformer au désir de Ferdinand Ier, deux tableaux sur bois représentant l'un et l'autre *le Calvaire;* la peinture de Pietro, large de plus de 3 mètres et haute de 1 mètre 30 environ, était placée primitivement au-dessus de la porte extérieure du réfectoire des moines de Santa-Maria la Nuova; celle de

[1] Vasari aurait-il été induit en erreur à cet égard par cette circonstance que la mère de Polito était florentine et parente de Giuliano da Majano ? Ou bien faut-il croire que Pietro seul serait né à Naples, et que Polito aurait vu le jour à Florence, où son père s'était remarié? Suivant une conjecture des annotateurs de la dernière édition de Vasari, le plus jeune des frères serait le « Polito di Francesco d'Antonio » que le peintre florentin Neri di Bicci a inscrit dans ses *Ricordi*, comme ayant fréquenté son école en 1469, 1470, 1472 et 1473. Nous ne savons sur quoi repose cette supposition. Le père des Donzelli, selon les biographes napolitains, se nommait Domenico et non Francesco d'Antonio.

[2] Vasari ne donne ni la date de la naissance, ni la date de la mort de Giuliano da Majano; il se contente de dire qu'il mourut à l'âge de soixante-dix ans, avant le roi Alphonse. Celui-ci étant décédé en 1458, et certaines indications donnant à penser qu'il suivit de près son architecte, on aurait pu placer la mort de Giuliano vers 1457 et, par suite, sa naissance vers 1387. Néanmoins, la plupart des biographes, à commencer par Milizia, ont assigné à l'existence de ce maître les deux dates extrêmes de 1377 et 1447, se fondant apparemment sur ce que Vasari dit que Polito del Donzello et Benedetto da Majano, qui continuèrent ses entreprises, travaillaient autour de 1447.

[3] Baldi, dans sa *Description du palais d'Urbin*, assure que Luciano da Laurano, par qui ce célèbre édifice fut commencé en 1447, fut aussi l'architecte de Poggio-Reale. Faudrait-il donc croire que Giuliano avait été chargé par Alphonse II de rebâtir ou simplement d'agrandir et d'embellir un palais que ce Luciano aurait construit pour Alphonse Ier?...

Polito, de dimensions beaucoup moindres, ornait une chapelle de cette même église. Elles ont été transportées toutes deux au musée des Études.

Le *Calvaire*, de Pietro del Donzello, est une œuvre véritablement magistrale. Le divin Crucifié apparaît, de face, au centre de la composition; les corps des deux larrons se présentent de profil. Des cavaliers, groupés entre les trois croix, président à la sanglante exécution [1]; leurs chevaux, dont l'un se cabre, sont peints avec quelque dureté de touche, mais avec une science parfaite de la forme et du mouvement. A droite se tiennent des soldats armés de lances; deux d'entre eux sont accroupis et jouent aux dés la robe de Jésus. Au milieu de cette troupe impassible et brutale, un apôtre, enveloppé d'un manteau rouge, contemple avec une émotion silencieuse son maître qui expire. A gauche, la Vierge défaillante est soutenue par une des saintes femmes qui l'entourent : saint Jean joint les mains; la Madeleine agenouillée, les cheveux épars, a une expression bien douloureuse; mais la figure la plus pathétique est celle d'une femme complétement enveloppée de voiles noirs qui cache son visage : on dirait la personnification du désespoir; sa draperie est disposée d'une façon admirable et a un caractère presque antique. Le paysage n'est pas traité avec la finesse qu'on trouve dans les tableaux des peintres flamands de la même époque, et il m'a même semblé ne pas valoir ceux du Zingaro et de Simone Papa; il n'est pas sans intérêt pourtant. On y remarque, à gauche, une ville entourée de remparts avec une porte décorée de colonnes et de statues; au milieu, des vallons et des coteaux parsemés de petits arbres, et, sur la droite, le saint sépulcre dont la haute arcade s'ouvre dans les flancs d'un rocher brun. Le ciel se dore au-dessus des montagnes qui ferment l'horizon, et quelques nuages blancs sont amoncelés dans l'azur, derrière le sommet de la croix du Rédempteur.

La composition de Polito n'est pas ordonnée avec autant de netteté que celle de Pietro; les figures y sont très-nombreuses et s'agitent tumultueusement; mais c'est bien là, après tout, l'aspect d'une foule assemblée pour assister à un supplice. Huit à dix cavaliers entourent la croix de Jésus, et, en avant de ce groupe, trois soldats assis se disputent la robe. D'autres cavaliers et des spectateurs sont amassés à droite, derrière la croix sur laquelle le mauvais larron expire dans de violentes convulsions; du côté opposé, la Vierge, saint Jean, les trois Marie et plusieurs autres saintes femmes attirent l'attention. Toutes ces figures, hautes de 15 à 20 centimètres, sont assez largement peintes et ne manquent pas d'expression. Le fond de paysage, où l'on aperçoit une ville dominée par des montagnes vertes, est médiocre.

Si nous en croyons Dominici, les Donzelli, unis l'un à l'autre par la plus tendre affection, travaillèrent presque toujours ensemble jusqu'au départ de Polito pour Florence. Le musée des Études possède un grand retable qu'ils exécutèrent pour la chapelle de la famille Brancaccio, dans l'église San-Domenico. Au centre de ce tableau, la Vierge, vêtue d'une robe d'étoffe d'or serrée à la taille et d'un manteau brun qui l'encapuchonne, incline légèrement vers l'épaule son visage aux grands yeux fendus en amande, au nez droit, long et fin, à l'expression pleine de candeur et de grâce; l'Enfant nu est assis sur ses genoux et joue avec des cerises. Ces deux figures se détachent sur un fond d'or. Les compartiments latéraux nous montrent, au milieu d'une campagne solitaire, l'un le bienheureux Jacopo della Marca, en costume de franciscain, l'autre saint Sébastien nu, attaché à un arbre et percé de flèches. Cette dernière figure est d'un dessin très-correct et très-élégant pour l'époque. Au-dessous, dans la predella, la *Résurrection* et les douze *Apôtres* sont peints d'un pinceau un peu sec et semblent être d'une autre main que la Vierge. La lunette, enfin, nous offre trois figures qui sont tout à fait dans le style du sujet central et se distinguent par une grande douceur d'expression : le *Christ montrant ses plaies*, *Saint Jean l'Évangéliste* et *Sainte Madeleine*.

Nous serions très-disposé à attribuer les meilleures parties de ce retable à l'aîné des Donzelli. A en juger d'après son *Calvaire* et d'après les quelques tableaux qu'il exécuta après que son frère l'eut quitté, Pietro nous semble avoir eu en partage un sentiment plus fin, un talent d'exécution plus pur et plus souple, et, pour tout dire, une plus grande délicatesse de style que Polito. Il y a de lui encore, aux Studj, deux compositions remarquables. L'une nous montre une délicieuse *Madone de Bon-Secours*, portant sur la main droite le

[1] Suivant M. d'Aloe, Ferdinand Ier et son fils Alphonse seraient figurés ici sous les traits de deux centurions; on les retrouverait également dans le *Calvaire* de Polito.

bambino qui lui presse l'un des seins avec ses deux menottes, tandis qu'elle-même se presse de la main gauche le bout de l'autre sein, comme si elle voulait faire jaillir son lait divin pour éteindre les flammes du purgatoire, au milieu desquelles s'agitent, à ses pieds, des âmes suppliantes! Saint Jérôme et saint François d'Assise sont debout à ses côtés, et deux anges soutiennent une couronne d'or au-dessus de sa tête. Le second tableau représente *Saint Martin,* jeune et beau cavalier, aux longs cheveux blonds, en costume du xvᵉ siècle, partageant son manteau avec un infirme à moitié nu. Cette dernière figure est modelée avec science, et le cheval blanc que monte le saint ne le cède point pour la vérité des formes aux chevaux que nous avons remarqués dans le *Calvaire.*

Dominici nomme un Protasio Chirillo, de Milan, comme ayant été un élève distingué des Donzelli et comme ayant peint pour le maître-autel de l'église de San-Cristofano un retable représentant la *Vierge avec l'Enfant, saint Jacques apôtre et saint Christophe.* Il ajoute que cet artiste, ayant acquis une certaine réputation, fut rappelé par ses parents dans sa ville natale et y mourut peu de temps après. Ce Chirillo est sans doute le même que le Protasio Crivelli dont on lit le nom, [1] avec la date 1497, sur une peinture représentant la *Madone* assise dans un petit temple, ouvrage d'un très-bon style, que l'on voyait encore, il y a quelques années, dans la bibliothèque des Cordeliers de San-Pietro *ad Aram.*

Outre les tableaux dont il est question dans la notice qui précède, Dominici signale parmi les peintures exécutées par les Donzelli: une *Annonciation,* une *Nativité* et une *Adoration des Mages,* dans l'église Santa-Brigida a Seggio di Porto.

Musée des Studj. — Le retable de l'église San-Domenico porte une inscription, moitié latine moitié italienne, qui nous en fait connaître la donatrice; nous la reproduisons telle que nous l'avons relevée un peu à la hâte : PRVSIA. BRANCAZIA. IIA FACTA FARE QVESTA FIVRA. AD TE SE RECOMANDA VERGINE PVRA ET HE DONATA PER PIV DE VNA MESSA. FIDI. DIDICATU AD HONORE DE SATO SEBASTIANO. « Prusia Brancaccia a fait faire cette figure. Elle se recommande à toi, Vierge pure, et elle t'a fait don de plus d'une messe (pour attester sa foi?). — Dédié en l'honneur de saint Sébastien. »

M. d'Aloe a inscrit dans son catalogue du musée des Études (1859), sous le nom du Zingaro, une *Vierge avec l'Enfant Jésus debout, entre saint Jérôme et saint François d'Assise,* qui est probablement le tableau attribué aujourd'hui à Pietro del Donzello. Nous voyons mentionnée dans ce même catalogue une *Vierge assise sur un trône et adoré par deux anges,* qui se voyait autrefois dans une des salles du chapitre de Santa-Maria la Nuova. Dominici a vanté l'exquise douceur de coloris (*somma dolcezza di colore*) de ce tableau; il ajoute que les connaisseurs l'attribuent à Pietro, mais que, suivant certaines personnes, Polito l'aurait exécuté après son retour de Florence. Il est bon de dire que ce retour à Naples du plus jeune des Donzelli est lui-même fort problématique.

SIMONE PAPA LE VIEUX

NÉ VERS 1430. MORT VERS 1488.

Après les Donzelli, Simone Papa occupe la première place dans l'école du Zingaro. Il lui manqua l'ampleur de style et la puissance d'invention nécessaire pour exécuter de grandes compositions, mais il égala presque son maître dans les tableaux composés d'un petit nombre de figures et il réussit particulièrement dans la peinture des portraits et du paysage. Le musée des Etudes nous offre trois de ses ouvrages, dont le plus important est un *Saint Michel archange,* qui était autrefois dans l'église de Santa-Maria la Nuova.

Ce *Saint Michel,* de grandeur naturelle, est revêtu d'une cuirasse par dessus laquelle se déploie une belle chape enrichie de pierres précieuses; il a des ailes d'or et de longs cheveux blonds retenus sur le front par un

[1] Crivelli ou Crivello est un nom assez répandu dans la Haute Italie. Lanzi cite un Francesco Crivelli de Milan qui se signala comme portraitiste, vers 1450. Un Taddeo de' Crivelli de Mantoue, fut chargé, en 1455, de travailler aux miniatures d'une *Bible,* pour le compte du duc de Ferrare. Carlo Crivelli, de Venise, élève de Jacobello del Fiore, est un des maîtres les plus intéressants du xvᵉ siècle; il florissait vers 1476. Un autre vénitien, Vittorio Crivelli, qui appartenait très-probablement à la même famille que le précédent, a laissé à Ascoli des peintures datées de 1489 et 1490.

La signature CARILLO, écrite en caractères gothiques, se lit sur un petit tableau du musée de Berlin (nº 1215 du catalogue de 1860), représentant la *Vierge allaitant l'Enfant Jésus,* et provenant de l'ancienne galerie Giustiniani. Waagen a cru reconnaître dans cet ouvrage le style de l'école espagnole du xvᵉ siècle. H. Delaroche, le rédacteur du *Catalogue de la galerie Giustiniani* (1812), a fait remarquer que « le diminutif en *illo,* par lequel le nom de Carillo est terminé, appartient au dialecte napolitain »; il ajoute : « Le style de cet artiste prouve qu'il travaillait à la fin du xvᵉ siècle; on doit probablement le classer parmi les nombreux élèves du Zingaro, mort vers 1455. » — Le nom de Carillo, qui ressemble si fort au Chirillo de Dominici, serait-il la traduction, en dialecte napolitain, de Crivelli?

ruban; il tient de la main gauche un bouclier incrusté de pierreries, et sa droite lève un glaive. Son pied s'appuie sur la tête d'un démon noir, à tête de rat cornue et à ailes de papillon couleur de feu, qui tombe dans un cratère. Deux autres diablotins, non moins fantastiques, s'accrochent à son bouclier; l'un d'eux, comme étouffé par la chape sous laquelle une partie de son corps est prise, ouvre une large gueule et fait une mine désespérée... A la droite de l'archange, saint Jérôme, habillé en cardinal, lui présente le donateur du tableau, Bernardino Turbolo, qui est à genoux et qui joint les mains; de l'autre côté, saint Jacques de la Marche, en costume monacal, appuie la main sur l'épaule d'Anna di Rosa qui est dans la même attitude que Bernardino, son époux, et qui est vêtue, comme lui, d'un costume d'étoffe sombre. Ces deux portraits, d'un caractère très-individuel et d'une exécution délicate, ont été loués à bon droit par Dominici pour la morbidesse et la grande douceur du coloris (*bella morbidezza e pastosità di colore assai dolce*). Le profil de saint Jacques a un accent bien réaliste aussi, et toutes les figures sont enveloppées d'une lumière blonde des plus harmonieuses. Mais ce qui nous a charmé, surtout, c'est le paysage qui se déroule dans le fond du tableau : on y voit une rivière serpentant autour d'un castel, un pont de bois que traversent un cavalier et d'autres personnages microscopiques, une ville, une église isolée, des rochers, des arbres, des coteaux verdoyants et, au loin, des montagnes au-dessus desquelles l'horizon se dore des rayons du soleil.

Les deux autres tableaux que le catalogue des Studj attribue à Simone, mais dont il n'est pas question dans Dominici, se font pendant et sont divisés chacun en deux compartiments superposés. L'un de ces tableaux représente, dans le haut, *Saint Michel vainqueur du démon* et *Saint Georges combattant le dragon;* dans le bas, *Saint Jean l'évangéliste* tenant un calice d'où sort un serpent et *Saint Jean-Baptiste* ayant sur les genoux un agneau blanc dont la tête est entourée d'une auréole. Ces deux dernières figures sont assises; l'Evangéliste, vêtu d'une robe rose et d'un manteau gris, a un charmant visage dont le type a quelque chose de péruginesque. Les deux monstres vaincus par saint Michel et par saint Georges sont des bêtes très-horrifiques : le diable a des ailes de chauve-souris, des cornes de bouc, des serres de vautour et la gorge d'une vieille femme; le dragon est une sorte de crocodile jaunâtre dont la queue s'agite furieusement, et l'on conçoit qu'à sa vue le cheval blanc, monté par saint Georges, hennisse et se cabre. Ce cheval est d'ailleurs fort bien dessiné. La scène se passe au bord de l'eau et s'y réfléchit. Le compartiment supérieur du second tableau nous montre le *Christ en croix entre la Vierge et saint Jean,* au milieu d'un paysage traversé diagonalement par une rivière dans laquelle se mirent les clochers d'une ville du moyen âge; dans le bas, la *Vierge,* vêtue d'une robe noire, d'un manteau bleu et d'un voile blanc, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus qui est nu, et est assise dans une espèce d'édicule dont les colonnes de marbre rose encadrent un riant paysage où s'élève un château-fort.

Par la finesse avec laquelle les fonds de paysage sont traités, comme aussi par la vivacité du coloris et même par le style des figures, les deux ouvrages que nous venons de décrire montrent quelle influence considérable les maîtres du Nord exercèrent sur l'école napolitaine, au XVe siècle.

On ne sait presque rien de la vie de Simone Papa. Dominici le fait naître vers 1430 et mourir vers 1488, et le représente comme ayant fait de constants efforts pour s'élever à la hauteur du Zingaro, son maître. Criscuolo dit qu'il exécuta de belles fresques à Santa-Maria della Marina; mais ces peintures ont disparu.

Un Simone Papa, que l'on appelle « le jeune » pour le distinguer de l'élève du Zingaro et que l'on croit d'ailleurs être son descendant, s'est fait connaître au XVIe siècle comme peintre de fresques.

ANGIOLILLO DA ROCCADERAME

FLORISSAIT EN 1456.

Il y a dans l'église de Santa-Maria la Nuova deux pendants représentant l'un *Saint Janvier* assis, l'autre *Saint Sébastien martyr;* ce dernier morceau est signé : ANGIOLILLO A ROCCADERAME PINSI 1456. Il est aisé de reconnaître à ces ouvrages un imitateur du Zingaro. Angiolillo étudia à l'école de ce maître et acquit

assez d'habileté pour être jugé digne de l'aider dans plusieurs de ses travaux, notamment dans les peintures qu'il exécuta pour Chieti, lieu voisin de sa ville natale. Un autre tableau, que quelques connaisseurs ont cru être de la main du Zingaro lui-même, mais qu'on sait pertinemment être l'œuvre d'Angiolillo, décore le maître-autel de l'église Sainte-Brigitte a Seggio di Porto, et représente cette sainte et un saint évêque de Naples contemplant le mystère de la *Nativité de Jésus*.

Angiolillo da Roccaderame peignait avec un soin et une patience extrêmes, et prenait plaisir à orner ses ouvrages de dorures délicatement travaillées, comme on peut en juger par le *Saint Michel transperçant Lucifer de sa lance*, tableau qu'il exécuta pour le maître-autel de l'église de Santo-Angiolo a Segno, et qui peut être regardé comme son chef-d'œuvre, suivant Dominici. Le même auteur mentionne encore avec éloges un *Saint Michel foulant aux pieds le démon*, qui décorait, de son temps, l'oratoire des tailleurs et des marchands d'habits; mais il ne dit rien d'un troisième tableau qui est au musée des Etudes et qui représente l'archange à mi-corps et de grandeur naturelle, revêtu d'une cuirasse d'acier que la lumière fait miroiter et d'une riche chasuble doublée de rouge, tenant une épée et se détachant sur un ciel d'or qui s'étend au-dessus d'un paysage brun sillonné par une rivière blanchissante.

Dominici suppose qu'Angiolillo mourut vers 1460.

LES TESAURI

FILIPPO ou PIPPO

NÉ VERS 1260, MORT VERS 1320.

COL'ANDREA ou BERNARDO

NÉ VERS 1440, MORT APRÈS 1480.

RAIMO-EPIFANIO

FLORISSAIT DE 1480 A 1501.

Les tablettes qui sont mises à la disposition des visiteurs, en guise de catalogue, dans le musée des Studj, mentionnent sous le nom de Filippo Tesauro une *Madone entourée de saints*, au sujet de laquelle mes notes de voyage me fournissent les renseignements suivants, que je copie textuellement :

La Vierge, assise sur un trône, la tête recouverte d'une draperie blanche, avec une couronne et un nimbe d'or exécutés en relief, tient sur ses genoux le bambino qui est habillé. A droite saint André s'appuie sur la croix, instrument de son supplice; à gauche, le Précurseur, ayant à la main une petite croix, montre le Messie. Au-dessous sont groupés trois autres saints vus de profil : saint Jérôme, habillé en cardinal et ayant près lui un lion aux formes fantastiques; saint Pierre martyr, dont le crâne fendu et le dos percé d'un glaive laissent échapper des flots de sang; le bienheureux Nicolas, ermite, ayant la tête ensanglantée et revêtu d'une chasuble enrichie d'ornements en or. Ces trois dernières figures semblent être des portraits et sont peintes avec beaucoup de soin. Dans une lunette placée au sommet du tableau, des gens ramassent des pierres et se précipitent, au commandement d'un personnage qui est assis, pour lapider une sainte agenouillée. Le style de ces peintures se rapproche beaucoup de celui du tableau de Silvestro Buono représentant la *Mort de la Vierge;* il est plus robuste, toutefois, et le coloris est plus sombre.

Cette *Madone entourée de saints*, qui offre ainsi les caractères de l'art du xve siècle, est-elle bien l'œuvre de Filippo Tesauro, peintre né vers 1260 et mort vers 1320? Ne doit-elle pas être attribuée plutôt à l'artiste du même nom, qui fut le disciple et le collaborateur de Silvestro Buono?

Filippo ou Pippo Tesauro, élève de Tommaso de' Stefani, pratiqua surtout la peinture à fresque. Il fut chargé par Marie de Hongrie, veuve de Charles II d'Anjou, de retracer sur les murs de la petite église de Santa-Maria a Circolo la *Vie du bienheureux Nicolas* (ermite napolitain, assassiné en 1310 par un serviteur de cette reine), et il traita ensuite le même sujet dans la basilique de Santa-Restituta. Ce dernier édifice conserve encore des traces de l'œuvre de Pippo, mais les fresques de Santa-Maria a Circolo ont disparu, ainsi que celles dont le maître avait orné le sanctuaire de la cathédrale et celui de San-Giovanni Maggiore. Dominici a signalé

comme existant encore de son temps (1742) plusieurs *Madones entourées de saints*, peintes sur bois par Pippo Tesauro; mais les descriptions qu'il en donne ne se rapportent pas au tableau des Studj.

Le Tesauro qui se forma à l'école de Buono et qui florissait vers 1470, était un descendant de Pippo. G.-A. Criscuolo l'appelle « l'ultimo Tesauro » et dit qu'on ne sait pas si son nom de baptême était Giacomo, Andrea ou Col' Andrea. Il ajoute que ce second Tesauro déroba à Silvestro Buono son beau coloris et que, par l'invention heureuse et le caractère expressif de ses figures, par l'intelligence de ses perspectives, par l'harmonie de ses teintes, il surpassa tous ceux qui l'avaient précédé dans son école; Lanzi, qui donne à cet artiste le prénom de Bernardo, a complété le jugement porté sur lui par Criscuolo, en disant que « pour le choix des formes, l'expression, l'accord, l'intelligence des dégradations et du relief, il se rapprocha de la manière moderne et alla fort au delà de ce qu'on pourrait attendre d'un artiste que l'on sait n'être pas sorti de son pays. » Dominici a fait une description aussi élogieuse que minutieuse des fresques dont Tesauro décora le soffite de l'église San-Giovanni de' Pappacoda et dans lesquelles il représenta le *Christ soutenant l'Église* et les *Sept Sacrements*. Le chanoine Celano rapporte, de son côté, avoir entendu le fameux Luca Giordano déclarer qu'il y avait dans ces peintures des figures fort belles et qu'il ne les eût certainement pas mieux traitées lui-même. L'époque où fut exécutée cette œuvre remarquable est indiquée par la composition relative au sacrement du mariage : l'artiste y a représenté Alphonse duc de Calabre, fils du roi Ferdinand Ier, épousant Ippolita-Maria Sforza.

Un tremblement de terre ayant détruit, dans la cathédrale, des fresques de Pippo Tesauro relatives à saint Asprenus, Col' Andrea fut chargé de les refaire; mais ici son œuvre n'a pas été plus heureuse que celle de son ancêtre : épargnée par le temps, elle a été entièrement repeinte et *modernisée*, au XVIIIe siècle, par un élève de Solimène. Les fresques dont il orna plusieurs autres églises de Naples mentionnées par Criscuolo ont également disparu, lors des restaurations subies par ces édifices. Parmi ses peintures à l'huile, la plus importante est une *Assomption de la Vierge* conservée dans la sacristie de San-Giovanni Maggiore.

Col' Andrea eut un fils, d'autres disent un neveu, du nom de Raimo-Epifanio; il mourut sans doute avant de pouvoir lui donner des leçons, car nous lisons dans Dominici que ce Raimo eut pour maître Silvestro Buono, qui l'instruisit avec une bonté toute paternelle et l'employa souvent dans ses travaux à fresque. Ce fut surtout à ce dernier genre de peinture que Raimo s'adonna, à l'exemple de son père et de Pippo. Les fresques qu'il exécuta à Santa-Maria la Nuova, à San-Giovanni Maggiore et à la Santissima-Nunziata ont disparu. Dominici a cité de lui plusieurs tableaux d'autel, entre autres une *Vierge avec l'Enfant Jésus, saint Jérôme, saint Antoine de Padoue et saint Jean-Baptiste*, ouvrage signé et daté de 1494, dans l'église de San-Lorenzo, et un *Saint Eustache adorant la croix placée entre les cornes d'une biche*, également signé et daté de 1501, dans l'église de Monte-Vergine. Le second de ces ouvrages a obtenu les éloges du biographe napolitain pour l'expression de dévote humilité du saint et pour la vérité du paysage, orné de figurines, qui se déroule dans le fond.

L'école zingaresque eut en Raimo Tesauro son dernier représentant.

MUSÉE DES STUDJ. — La *Madone entourée de saints*, attribuée à Filippo Tesauro, est placée dans une petite salle où sont réunies les œuvres des plus anciens maîtres napolitains, et porte le n° 12. Saint Pierre martyr tient un livre ouvert, à tranche dorée, sur lequel sont écrits en très-jolis caractères gothiques les mots suivants : *Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi*, etc. Les figures peintes dans la lunette sont de très-petites proportions. D'après les indications fournies par les tablettes servant de catalogue, le sujet représenté serait le *Meurtre du B. Nicolas*; mais il y a là une erreur; le B. Nicolas, qui vivait comme ermite dans la chapelle de Santa-Maria a Circolo, voisine de Naples, fut assassiné vers 1310 par un valet que la reine de Naples, Marie de Hongrie, avait chargé d'apporter, chaque jour, de la nourriture à ce saint homme. La scène de la lunette n'a aucun rapport avec cet événement. Nous doutons même que le saint en chasuble et à la tête ensanglantée, qui figure dans le compartiment principal du tableau, soit le B. Nicolas, comme le disent aussi les tablettes. Ce saint, qui d'ailleurs est gras comme un moine, paraît avoir deux clous plantés dans la tête.

Aucun ouvrage de « l'ultimo Tesauro » et de son fils ou neveu Raimo ne se trouvait aux Studj, lorsque nous avons visité ce musée à la fin de 1869.

ANDREA SABBATINI DIT ANDREA DA SALERNO

NÉ EN 1480. — MORT EN 1545.

Dans une chapelle assez obscure de la cathédrale de Naples se trouve reléguée une grande page du Pérugin représentant l'*Assomption de la Vierge*. Plusieurs des figures groupées autour du tombeau de Marie nous ont rappelé celles que le même maître a placées dans la célèbre *Ascension* du musée de Lyon : un jeune disciple, debout sur le devant du tableau, au centre de la composition, joignant les mains et levant vers le ciel son doux et beau visage, nous a particulièrement frappé. Nous avons retrouvé là aussi, sur la droite, la superbe figure de saint Paul appuyant la main sur son épée; l'apôtre des Gentils est enveloppé d'un grand manteau rouge et a les yeux tournés vers le spectateur. A gauche, saint Pierre, vêtu d'une robe bleue et d'un manteau jaune, tend les mains vers la Vierge, qui se dresse radieuse au milieu d'un ovale formé de têtes ailées de chérubins et entouré d'anges jouant de divers instruments. Derrière le prince des apôtres, saint Janvier appuie la main, d'un air protecteur, sur l'épaule d'un cardinal en robe rouge avec collet d'hermine, qui n'est autre qu'Oliviero Carafa, le donateur du tableau.

Cette vaste composition, qui fut exécutée dans les dernières années du XVe siècle et qui orna longtemps le maître-autel de la cathédrale de Naples, excita dans cette ville une grande admiration lorsqu'elle y fut apportée et, suivant le mot de Lanzi, « elle fraya au goût une route nouvelle ». La gravité de l'ordonnance, la beauté des types, la candeur des physionomies, la noblesse des attitudes, l'élégance et la pureté du dessin furent toute une révélation pour une école accoutumée à faire consister l'art dans l'exacte reproduction de la réalité [1].

Giovanni-Antonio d'Amato le vieux et Andrea Sabbatini furent au nombre des artistes que toucha la grâce péruginesque. Giovanni-Antonio « parvint, au dire de Lanzi, aux bornes les plus reculées de l'art moderne, avec une rapidité dans laquelle il ne fut imité par aucun autre artiste de la même école ». Toutefois, il est bien moins connu [2] qu'Andrea Sabbatini. Celui-ci était né à Salerne vers 1480 et était venu à Naples étudier la peinture. Son premier maître ne fut ni « le vieux Zingaro », comme l'a avancé Orlandi, ni Silvestro Buono, comme l'a dit Stanzioni; lorsqu'il fut en état de tenir un pinceau, il y avait longtemps que ces deux peintres étaient morts. Dominici suppose qu'il dut se former sous la direction de Raimo-Epifanio Tesauro, qui lui-même avait eu Buono pour maître. Ce qui est certain, c'est qu'il commença par suivre la manière zingaresque; M. Passavant a remarqué que plusieurs des ouvrages qu'on lui attribue à Naples sont « d'un style assez ancien et très-différent de celui qu'il adopta par la suite. » Au reste, il était encore bien jeune lorsque l'*Assomption* du Pérugin fut apportée dans la cathédrale de Naples. Saisi d'enthousiasme à la vue de ce chef-d'œuvre, il résolut d'aller demander des leçons au grand maître qui l'avait exécuté. Chemin faisant, il rencontra des peintres qui lui apprirent que l'astre du vieux Pérugin avait pâli devant l'éclat incomparable de la gloire naissante de Raphaël. Arrivé à Rome, il put juger par lui-même que le disciple avait, en effet, bien dépassé le maître et, renonçant alors à aller à Pérouse, il demanda et obtint la faveur d'être admis dans l'école du divin Sanzio. Dominici assure que l'on était alors en 1505 ou 1506, et que ce fut l'*École d'Athènes* qui révéla à Andrea le génie de Raphaël; il n'a pas pris garde que celui-ci ne vint lui-même à

[1] Vasari fait mention de cette peinture dans sa vie du Pérugin. On pourrait croire en le lisant qu'elle fut exécutée à Naples même; cependant ses paroles ne sont pas absolument affirmatives à cet égard. Le tableau, dont le coloris m'a paru avoir un peu souffert, est de très-grandes dimensions : il est formé d'une dizaine de planches que le temps a quelque peu disjointes, et il n'y a pas moins de seize figures, de grandeur naturelle, dans la partie inférieure de la composition.

[2] Parmi les ouvrages de Giovanni-Antonio d'Amato le vieux, Dominici vante surtout une *Vierge avec l'Enfant Jésus en gloire et plusieurs saints Docteurs qui disputent sur l'Eucharistie*, tableau appartenant à la cathédrale, et une *Vierge avec l'Enfant Jésus, saint Jacques et saint André*, dans l'église Santa-Maria del Carmino (il Carminello). Sous le nom de G.-A. d'Amato, il y a au musée des Studi une *Madone entourée d'anges* qui nous a frappé par la largeur de l'exécution et le moelleux du coloris; nous avons été charmé aussi par la grâce exquise et la gentillesse adorable du bambino et des anges. A l'exemple de S. Buono qui fut, sinon son maître, du moins son premier modèle, l'Amato traita les sujets religieux avec une conviction profonde. — Il mourut octogénaire, vers 1555.

Rome que vers la fin de 1508 et qu'il ne commença guère avant 1511 les peintures de la chambre de la Signature. On doit se défier également de l'assertion du biographe napolitain, lorsqu'il dit que Sabbatini, s'étant perfectionné sous la direction de Raphaël, fut jugé digne d'être associé à certains de ses travaux, notamment à ceux de Santa-Maria della Pace et à ceux de la tour Borgia (chambre de l'*Incendie du Bourg*) : les premiers furent commencés en 1514 au plus tôt, et la date de 1517 est inscrite dans l'arc de la fenêtre de la tour Borgia; or, Andrea da Salerno avait quitté Rome en 1513, suivant Stanzioni, ou même en 1512, s'il nous faut croire Dominici lui-même. En admettant qu'il eût prolongé son séjour dans la cité papale jusqu'en 1517, il serait permis de lui attribuer une part dans la peinture des *Prophètes* de la chapelle Chigi, dont l'exécution est inférieure non-seulement à ce que Raphaël a produit lui-même, mais encore aux ouvrages de ses collaborateurs préférés, Jules Romain et Francesco Penni [1]. Quant aux fresques de la chambre de la Signature, si admirables encore malgré les altérations qu'elles ont subies, nous avons la plus grande peine à croire qu'il s'y trouve de « nombreuses figures » exécutées par Sabbatini.

Le silence de Vasari au sujet d'Andrea a excité l'indignation des biographes napolitains; mais nous ne doutons pas que ceux-ci, emportés par leur patriotisme, n'aient exagéré à leur tour le rôle joué par l'artiste de Salerne dans l'école de Raphaël, la prédilection dont il aurait été l'objet de la part du maître et les regrets de celui-ci lorsque son élève dut le quitter pour retourner dans son pays, auprès de son père mourant.

Revenu à Salerne, Andrea peignit une *Vierge avec l'Enfant Jésus et deux saints*, pour l'église des bénédictins, et un *Saint François recevant l'indulgence de la Portiuncule*, pour l'église des franciscains. Mais il avait hâte d'aller faire admirer sur le théâtre de ses premiers succès le talent qu'il avait acquis à Rome. Il obtint à Naples l'accueil qu'il espérait, et les commandes lui arrivèrent en foule. Parmi les nombreuses peintures qu'il exécuta dans diverses églises de cette ville et dont Dominici a donné la liste, cet écrivain a fait surtout l'éloge des fresques de la tribune de Santa-Maria delle Grazie représentant la *Glorification de saint Jérôme* et les *Apôtres*, et des *Sibylles* de l'église San-Gaudioso, « que beaucoup de voyageurs et même de connaisseurs ont cru être de la main de Raphaël lui-même ». Tout en imitant son maître, Andrea n'a pas laissé que de conserver certaines dispositions adoptées par les zingaresques : il a peint pour l'autel de la tribune de Santa-Maria delle Grazie un grand tableau (*cona*) divisé en cinq compartiments et accompagné d'une predella; la *Madone des Grâces* est représentée dans le compartiment principal ; les autres sujets sont : la *Visitation*, la *Nativité*, l'*Adoration des Mages*, le *Christ mort pleuré par les anges* (lunette), et, dans la predella, la *Prédication de saint Jean*, le *Baptême de Jésus*, la *Mise au tombeau*.

Le musée de Naples possède plusieurs tableaux d'Andrea da Salerno. Nous avons remarqué surtout celui qui représente *Saint Benoît, saint Placide, saint Maur et les quatre docteurs de l'Église :* les têtes sont belles, les draperies ont de la simplicité, le dessin est ferme et correct. Les dorures des chapes et les pierreries qui ornent la mitre placée devant le trône de saint Benoît, sont traitées avec un soin qui rappelle l'ancien style.

Lanzi a consacré à Sabbatini les lignes suivantes : « Comparé à ses condisciples (de l'école romaine), Andrea ne s'éleva point aussi haut que Jules, mais il surpassa Raffaello da Colle, et ceux du même rang. Son dessin est généralement pur, et le choix de ses formes et de ses attitudes est très-remarquable. Il exagère un peu les ombres, et les muscles de ses figures sont quelquefois très-prononcés ; mais les plis de ses draperies sont largement faits et son coloris conserve encore sa fraîcheur après tant d'années. » Passavant n'a pas jugé aussi favorablement l'artiste de Salerne, il reconnaît que « ses nombreux tableaux à l'huile rappellent Raphaël dans leur ensemble, » mais il s'empresse d'ajouter : « Leur couleur trahit le manque de force particulier à la fresque. Les draperies sont larges de masse. Le dessin, quoique analogue à celui de l'école romaine, n'a pas

[1] « Cette fresque des *Prophètes* est si inférieure à celle des *Sibylles* que, sans aucun doute, Raphaël en a fait seulement les cartons, et qu'il aura chargé de la peinture un de ses élèves. Vasari parle de la coopération de Timoteo Viti à l'exécution des *Sibylles*, mais on s'assure, au premier coup d'œil, que cette collaboration n'a pu s'appliquer qu'à la peinture des *Prophètes*. » (Passavant, *Raphaël d'Urbin*; traduction de Jules Lunteschutz, revue et annotée par Paul Lacroix, 1860, t. I, p. 157). Cette opinion est partagée par les annotateurs de la dernière édition de Vasari (VIII, p. 23, note 2).

de sévérité; l'expression n'a aucune profondeur. Il semble, en somme, qu'André de Salerne se soit plus distingué par sa grande facilité de création que par le côté sérieux de l'art. » Entre ces appréciations si différentes, il y a place pour un jugement accordant à Sabbatini le mérite de s'être élevé à la compréhension d'un des plus grands génies de la peinture et d'avoir réussi à lui dérober, sinon le secret insaisissable de ses hautes conceptions, du moins quelques-unes des élégances et des habiletés de son style.

Après le sac de Rome par le connétable de Bourbon, en 1527, l'école de Raphaël se dispersa. Vasari, qui décidément dut avoir des raisons personnelles pour maltraiter les Napolitains, prétend que Polydore de Caravage, s'étant rendu à Naples dans l'espoir d'y trouver des travaux, faillit d'abord y mourir de faim, les seigneurs de cette ville ayant peu de goût pour le grand art (*essendo quei gentiluomini poco curiosi delle cose eccellenti di pittura*). Il ajoute qu'ayant obtenu d'être employé par quelques peintres, il exécuta à Santa-Maria delle Grazie un *Saint Pierre* qui révéla sa valeur et lui attira plusieurs commandes... Dominici raconte les faits tout autrement. Selon lui, Polydore, en arrivant à Naples, s'informa du nom du peintre qui avait le plus de réputation; ayant appris que ce peintre était Andrea de Salerne, il se rendit chez lui et, sans se faire connaître, demanda à travailler sous sa direction. Sabbatini y consentit et le chargea de peindre un des *Apôtres* de la tribune de Santa-Maria delle Grazie. Polydore avait à peine esquissé cette figure, qu'Andrea, reconnaissant son ancien condisciple à la bravoure de son exécution, se jeta à son cou et l'accabla des marques de la plus vive affection; il lui ouvrit sa maison, sa table, et, poussant plus loin encore l'amitié et le désintéressement, il fit son éloge dans toute la ville et lui procura d'importants travaux.

En 1535, Andrea da Salerno fut chargé d'orner de peintures l'arc de triomphe érigé à Naples pour l'entrée de Charles-Quint. Il vécut encore dix ans, accablé jusqu'à la fin de commandes qui lui arrivaient de tous les points du royaume, et notamment de sa ville natale, de Gaëte, de Nola, de Nocera. Il forma de nombreux élèves; les plus habiles furent Francesco Santafede, Giovanni-Filippo Criscuolo et Paolillo, artiste doué des plus rares dispositions et qui malheureusement périt jeune, tué par les parents d'une femme qu'il avait enlevée.

Le nom de famille d'Andrea da Salerno est écrit Sabatino ou plus rarement Sabbatino, par les anciens auteurs napolitains. Orlandi, Lanzi et, d'après eux, presque tous les biographes modernes, ont adopté l'orthographe Sabbatini. Les annotateurs de Vasari écrivent tantôt Sabbatini, tantôt Sabatini. Quelques auteurs ont attribué à l'artiste de Salerne des peintures de son homonyme, Lorenzo Sabbatini, de Bologne, et *vice versâ*. C'est ce qui est arrivé notamment à M. Th. Lejeune (*Guide de l'Amateur de tableaux*).

Musée du Louvre. — Le catalogue du Louvre a fait longtemps mention, sous le nom d'Andrea Sabbatini, d'un tableau de la *Visitation* que M. Villot a cru devoir inscrire depuis parmi les productions d'auteurs inconnus de l'école flamande (n° 599), en se fondant sur ce que « la peinture est flamande et l'édifice du fond représente l'hôtel de ville de Bruges ». Ce qui est certain, c'est que ce tableau a été apporté au Louvre, à l'époque du premier empire. Il a été gravé dans le recueil de Landon (VII, pl. 35), comme étant l'œuvre d'Andrea da Salerno. On a cru que c'était là le tableau que cet artiste avait peint, suivant Dominici, pour l'église San-Polito (*presso de' Regj Studj*) et dans lequel il avait représenté la princesse de Salerne sous la figure de la Vierge, et un de ses eunuques favoris sous celle d'Élisabeth, le prince de Salerne lui-même sous les traits de saint Joseph et son secrétaire Bernardo Tasso, le père du poëte, sous ceux de Zacharie. Cet ouvrage fut enlevé de l'église et transféré dans le couvent contigu, sur l'ordre d'un archevêque de Naples mécontent de voir des portraits de gens du monde offerts à la vénération des fidèles.

Naples. — Outre les tableaux dont il est question dans la notice, Dominici mentionne : une *Vierge avec l'enfant Jésus et sainte Anne, saint Jean-Baptiste et sainte Justine* (avec predella représentant la *Cène*), et deux *Assomptions* dont une peinte à fresque dans la chapelle de la famille Barile, à la cathédrale ; — une *Vierge avec l'enfant Jésus et saint Jean l'Évangéliste écrivant l'Apocalypse*, tableau « exécuté avec une grande force de coloris », dans l'église San-Giovanni de' Pappacoda ; — la *Vierge en gloire, saint Jean-Baptiste, saint Jean l'Evangéliste et saint George combattant le dragon*, dans l'église San-Giorgio de' Genovesi ; — l'*Annonciation, saint André et sainte Véronique*, retable, « la plus belle, la plus admirable peinture d'Andrea, digne de Raphaël par la perfection du dessin, des mouvements et du coloris, » dans l'église de Monte-Calvario, etc.

Les *Guides* modernes signalent : une *Adoration des Mages* et une *Nativité*, dans la sacristie de l'église des Gerolomini ; — une *Madone entourée de saints*, la *Cène* et le *Crucifiement*, retable, dans l'église des SS. Severino e Sossio.

Musée des Studj. — L'*Adoration des Mages* (dans l'intérieur d'un temple, d'architecture capricieuse), « une des plus belles compositions de l'auteur, » suivant M. St. d'Aloe ; gravée dans la *Storia della pittura italiana* de Rosini ; — *Saint Benoît, saint Maur, saint Placide et les quatre Docteurs* (V. la notice). « chef-d'œuvre d'André de Salerne » (d'Aloe) ; — les *Miracles de saint Nicolas de Bari ;* — une *Assomption*, une *Déposition de croix, Saint Benoît recevant saint Placide et saint Maur*, le *Miracle d'un saint franciscain*, tableaux d'une attribution douteuse, mais pouvant être regardés, en tout cas, comme étant « de l'école de Sabbatini ».

LES CRISCUOLI

GIOVANNI-FILIPPO

NÉ VERS 1510. — MORT VERS 1584.

GIOVANNI-ANGELO

NÉ APRÈS 1510. — MORT APRÈS 1572.

Giovanni-Pietro-Paolo Criscuolo, négociant de Cosenza, avait rêvé de faire de ses deux fils des hommes de loi. L'aîné, Giovanni-Filippo, né à Gaëte, vers 1510, se passionna pour la peinture, et, malgré des obstacles de toute sorte, s'y adonna tout entier. Ses parents, qui étaient venus s'établir à Naples, le firent instruire dans les belles-lettres; mais tout enfant il réussit à se faire admettre secrètement dans l'atelier d'André de Salerne, et y apprit les éléments de l'art; puis il s'enfuit à Rome, où il s'exerça à copier les chefs-d'œuvre de Raphaël, et où, dit-on, il reçut des leçons de Pierino del Vaga [1]. Vaincu par tant de tenacité, son père consentit enfin à le laisser suivre sa vocation, en n'y mettant d'autre condition que son retour à Naples. Giovanni-Filippo céda sur ce point et rentra à l'école d'André de Salerne. Bientôt, du reste, il fut en état de seconder ce maître dans ses travaux. Il collabora également avec Bernardo Lama [2], et se perfectionna, sous sa direction, dans l'imitation du style de Raphaël.

On voit au musée de Studj deux grandes compositions de cet artiste : l'*Adoration des Mages* et la *Sainte Trinité contemplant du haut des cieux la Nativité de Jésus* : les figures sont nombreuses, disposées avec goût et dessinées avec assez d'élégance et de correction. Mais bien que l'influence de l'École romaine se reconnaisse dans ces ouvrages, ils ne sauraient cependant être placés sur la même ligne que les productions des élèves directs de Raphaël. « G.-F. Criscuolo, fut un zélé partisan de cette école, dit Lanzi, mais il conserva toujours quelque chose de son naturel réservé et quelque peu timide. Il adopta aussi une manière un peu sèche, mais elle lui fait en quelque sorte honneur dans un temps où l'on exagérait les contours, et où l'on s'éloignait, tous les jours davantage, de la précision de Raphaël. »

Giovanni-Filippo resta d'ailleurs fidèle à certaines traditions de l'ancienne École napolitaine, à celle notamment qui consistait à peindre des tableaux d'autel (*cona*) divisés en plusieurs compartiments. Son œuvre la plus considérable en ce genre décore le maître-autel de Santa-Maria Donna Regina : elle ne comprend pas moins de douze compositions, dont trois grandes au centre et huit petites sur les côtés. Le principal compartiment du milieu est cintré et représente la *Mort de la Vierge*; au-dessus sont peints la *Conception Immaculée*, avec de beaux anges, et le *Couronnement de Marie*. Deux des compositions latérales sont circulaires et se font pendant : l'une a pour sujet la *Décollation de saint Jean-Baptiste*; l'autre, la *Décollation de sainte Théodora*. Des figures de *Saints*, les unes en pied, les autres à mi corps, occupent les six derniers compartiments. Les cadres qui contiennent ces divers sujets sont délicatement sculptés.

Giovanni-Filippo Criscuolo occupait un rang distingué parmi les maîtres de l'École napolitaine, lorsque Giovanni-Angelo, son cadet, qui avait embrassé la profession de notaire pour complaire à sa famille, s'avisa, à un âge déjà avancé, de cultiver, lui aussi, la peinture. Voici ce qui motiva cette résolution. Un jour que le plus jeune des Criscuoli critiquait certains ouvrages de son frère, celui-ci lui dit, d'un ton bourru, de se mêler d'apprécier les contrats et autres actes notariés. Froissé d'un tel dédain, Giovanni-Angelo entreprit d'étudier à fond l'art de peindre, afin de pouvoir en raisonner tout à son aise. Il prit pour maître Marco da Siena, habile imitateur de Michel-Ange, qui était venu se fixer à Naples, entre 1556 et 1560. Son premier tableau fut une *Adoration des Mages*, qu'il peignit en 1562 pour l'église de Saint-Louis des Français, et sur laquelle il inscrivit son nom et sa double profession de notaire et de peintre.

[1] Pierino del Vaga ayant quitté Rome en 1527, Giovanni-Filippo dut être fort jeune lorsqu'il fréquenta son école.

[2] Giovanni-Bernardo Lama (né vers 1508, mort en 1579) reçut d'abord les leçons de Giovanni-Antonio d'Amato le vieux, et s'attacha ensuite à l'école de Polydore de Caravage. Il imita avec succès le style de ce dernier maître dans une *Déposition de croix*, qu'il peignit pour l'église San-Giacomo degli Spagnuoli. Le musée des Studj a de l i une *Pietà* qui nous a paru être l'œuvre d'un dessinateur habile, mais d'un coloriste assez médiocre : le Christ étendu sur une draperie blanche, le dos et la tête appuyés sur les genoux de sa mère, offre un savant raccourci ; saint François, à genoux, soutient le bras gauche du Rédempteur ; saint Bonaventure, vêtu d'une robe rouge avec camail d'hermine, et ayant une grande barbe blanche, est debout, à droite, les mains jointes, la tête inclinée. Au-dessus de cette composition est peinte une *Annonciation*, en figurines.

Dominici mentionne parmi les ouvrages qui firent le plus d'honneur à Giovanni-Angelo : une *Lapidation de Saint-Étienne*, dans l'église Santo-Stefano ; une *Assomption* à San-Giacomo degli Spagnuoli, et une *Apparition de la Vierge à saint Jérome*, au Monte-Calvario. Ce dernier ouvrage est daté de 1572. Nous n'avons gardé le souvenir d'aucune de ces peintures, et nous ne saurions par conséquent porter un jugement personnel sur le talent de l'auteur ; mais s'il est vrai, comme le prétend Lanzi, que Giovanni-Angelo ait été bon imitateur de la manière de Marco da Siena, nous devons le tenir pour un peintre doué de qualités énergiques.

Quoi qu'il en soit, le plus jeune des Criscuoli mérite surtout l'estime de la postérité pour les notices qu'il a consacrées aux artistes napolitains, et qui ont été si largement mises à profit par Bernardo de' Dominici. L'idée de ce travail lui fut suggérée par son maître Marco da Siena, qui, peu satisfait sans doute de la mention sommaire dont il avait été lui-même l'objet dans le *Vite de' più eccellenti pittori* de Vasari, protesta par une lettre contre le silence dédaigneux dans lequel cet écrivain a enveloppé l'École napolitaine tout entière.

Giovanni-Filippo avait été un des premiers à applaudir aux succès obtenus en peinture par Giovanni-Angelo. Celui-ci oublia de son côté la boutade de son aîné, et les deux frères se réconcilièrent si bien qu'ils finirent par travailler ensemble. Giovanni-Angelo mourut le premier et laissa tous ses biens aux enfants de son frère. Une fille de celui-ci, nommée Mariangiola, s'adonna à la peinture et y fit preuve de talent ; une *Déposition de croix*, qu'elle exécuta dans l'église San-Severino, et une *Vierge avec l'Enfant Jésus et des Saints*, à Santa-Maria la Nuova, ont été louées par Stanzioni pour l'extrême fraîcheur du coloris. Elle se maria avec un artiste de mérite, Giovanni-Antonio d'Amato le jeune, qui s'était formé sous la direction de Giovanni-Antonio le vieux, son oncle, et de Bernardo Lama.

De l'école de Giovanni-Filippo Criscuolo sortirent plusieurs bons peintres : Francesco Curia, auquel nous consacrons ci-après une notice spéciale ; Dezio Termisano, qui a mis son nom et la date de 1597 au bas d'une *Cène* qu'il peignit pour Santa-Maria a Chiazza ; Francesco Imparato, qui acheva de se former à Venise sous la direction du Titien et imita assez heureusement ce grand artiste dans un *Martyre de saint André*, à Santa-Maria la Nuova, et dans un *Martyre de saint Pierre*, à San-Pietro Martire.

Musée des Studj. — Les deux tableaux de Giovanni-Filippo, dont nous avons parlé dans la notice, sont peints sur bois. Dans l'*Adoration des Mages*, la Vierge assise devant un temple en ruines, à côté de saint Joseph, tient sur ses genoux le bambino qui prend un vase d'or que lui offre un des rois ; ceux-ci ont une suite nombreuse de serviteurs et de chevaux ; des anges contemplent la scène, du haut du ciel où brille l'étoile miraculeuse. — La seconde peinture est disposée en forme de triptyque. Au centre, la Vierge et saint Joseph adorent l'Enfant Jésus qui est couché sur une draperie bleue ; dans le haut, portés par les anges, Dieu le Père, enveloppé d'un manteau rouge, et le Fils, enveloppé d'un manteau gris, ont la main posée sur un globe au-dessus duquel plane le Saint Esprit ; sur les côtés, dans des compartiments cintrés, il y a quatre figures de *Saints*.

Le musée de Naples n'a qu'un seul tableau de Giovanni-Angelo, la *Lapidation de Saint-Etienne*, qui était autrefois dans l'église Santo-Stefano.

Dominici a signalé, comme une œuvre capitale de Giovanni-Filippo, le tableau du maître-autel de l'église Santa-Maria Regina Cœli, divisé en huit compartiments, dont deux au centre, la *Conception* et le *Père éternel bénissant*, et six sur les côtés représentant des sujets du Nouveau Testament. Entre autres ouvrages du même maître mentionnés par Dominici, citons encore : le *Mariage de sainte Catherine*, à San-Pietro a Majella ; — une *Adoration des Mages*, à Santa-Maria del Rosario, et une autre à Santa-Patrizia ; — une *Vierge avec l'Enfant Jésus, saint Jacques et saint Philippe*, à San-Pietro *ad Aram* ; — une *Madone*, « condotta su la maniera raffaelesca, » à Santo-Agostino ; — un petit portrait de *Saint François de Paule*, daté de 1581.

FRANCESCO CURIA

NÉ VERS 1538. — MORT VERS 1610.

Francesco Curia fut initié au style de l'école romaine d'abord par Giovanni-Filippo Criscuolo, et ensuite par Lionardo da Pistoja [1], peintre de talent, qui avait accompagné à Naples le Fattore, son maître, et qui

[1] Suivant les annotateurs de la dernière édition de Vasari, cet artiste serait né à Pistoja, après 1502, et aurait eu pour nom de famille Grazia et pour surnom Malatesta. Une *Annonciation* que possède la cathédrale de Lucques est signée : Leonardus Gratia Pistoriensis Facedat (*sic*), et une *Madone avec l'Enfant Jésus, saint Pierre et saint Sylvestre*, qui se voit à Castel-Guidi, porte l'inscription : Lionardus Malatesta Pistoriensis Pinxit. A Naples, Lionardo da Pistoja reçut encore le surnom de *Guelfo*. Vasari nous apprend qu'il peignit dans cette ville pour Diomède Carrafa, évêque d'Ariano, une *Lapidation de saint Etienne* qui fut placée dans l'église San-Domenico, et qu'il fit pour le maître-autel de l'église de Monte-Oliveto une *Présentation de l'Enfant Jésus au temple*. Le premier de ces ouvrages, a disparu ; le second, auquel on substitua par la suite un tableau de Vasari lui-même, se voit aujourd'hui au musée des Études : les figures,

exécuta dans cette ville de nombreux tableaux. Pour compléter son éducation artistique, Curia jugea utile d'aller étudier à Rome même les œuvres de Raphaël. Revenu dans sa ville natale, il y acquit une grande réputation. Lanzi lui reproche d'avoir été un peu maniéré, à l'exemple de Vasari et des Zuccheri; mais, il reconnaît qu'il mérita d'être applaudi pour la grâce et la noblesse de ses compositions, ainsi que pour la vérité de son coloris.

Le musée des Studj a de cet artiste une *Sainte Famille* qui nous a rappelé la manière tendre, délicate et moëlleuse du Parmésan ou même du Corrège, beaucoup mieux que celle de Raphaël. La Madone, vêtue d'une robe rose et d'un manteau vert, a une grâce juvénile tout à fait séduisante : elle tient sur ses genoux le bambino à qui le petit saint Jean tend sa croix. Joseph est relégué au second plan, dans l'ombre. Sur le devant du tableau, à gauche, est le portrait d'un jeune garçon, en vêtement noir avec une fraise tuyautée, qui montre du doigt la *Sainte Famille*. A droite, deux saints dominicains sont groupés.

Bernardo de' Dominici a fait un grand éloge d'une *Circoncision* qui fut exécutée par Curia pour la chapelle de la Pietà dépendant de San-Giovanni a Carbonara; il dit que Ribera, Luca Giordano, Solimene, la considéraient comme une des meilleures peintures qu'il y eût à Naples, et il ajoute qu'on ne saurait se lasser d'y admirer la dévotion touchante du vieillard Siméon, la tendre préoccupation de la Vierge et de saint Joseph, la noble gravité des prêtres, les attitudes pleines d'élégance des femmes qui apportent des pigeons pour le sacrifice, la belle architecture de l'édifice où la scène se passe.

Francesco Curia exécuta des peintures décoratives pour divers églises de Naples, entre autre une *Nativité de la Vierge*, qui orne un des compartiments de la voûte de l'église de la Santissima-Nunziata.

Les élèves les plus distingués de Curia furent Fabrizio Santafede, Girolamo Imparato et Ippolito Borghese. Il sera parlé plus loin de Santafede. Girolamo Imparato avait reçu de son père Francesco les premières leçons; il séjourna à Rome, à Modène, à Venise, et s'y appliqua tout particulièrement à l'étude des maîtres coloristes; ses œuvres les plus estimées sont une *Vierge entourée d'anges et adorée par plusieurs saints bénédictins*, dans l'église San-Severino, et une *Madone du Rosaire*, à Saint-Thomas d'Aquin. Il y a de lui au musée de Naples une *Annonciation*, d'un style gracieux, coquet et quelque peu prétentieux : les figures nous ont paru bien dessinées, mais les draperies manquent de simplicité.

Ippolito Borghese est placé par Stanzioni au-dessus de Girolamo Imparato. Nous n'avons pas vu l'*Assomption*, qu'il peignit en 1605, pour la chapelle du Mont-de-Piété, et dont Dominici a signalé l'excellent dessin, le coloris d'une fraîcheur incomparable; mais nous avons pu juger du mérite de cet artiste d'après deux *Dépositions de croix* que possède le musée des Studj : l'un de ces tableaux, — celui où le Christ est étendu sur une draperie bleue, — nous a particulièrement frappé par la beauté de la tête du Sauveur, la souplesse du modelé et le moëlleux du coloris. Borghèse n'a laissé à Naples qu'un petit nombre de tableaux ; on croit qu'il passa la plus grande partie de sa vie en Lombardie. La cathédrale de Pérouse a de lui une *Assomption* datée de 1620, que Baldassare Orsini (*Guida per l'augusta città di Perugia*) dit être une œuvre médiocre.

Musée des Studj. — Outre la *Sainte Famille* que nous avons décrite et qui est peinte sur bois, M. d'Aloë mentionne dans son catalogue du musée une *Vierge du Rosaire avec des Saints*, comme étant l'œuvre de F. Curia.

Dans le nombre des peintures du même maître signalées par Dominici, nous remarquons : une *Annonciation*, dans l'église de Monte Oliveto; — l'*Apparition de la Vierge à saint François d'Assise*, tableau peint pour l'église San-Francesco delle Monache, « cosi ben ideato e colorito che sembra che avesse imitato in questa pittura le belle idee del Correggio » ; — la *Présentation de Jésus au temple* et l'*Adoration de la Vierge*, peintures exécutées pour la décoration de la voûte de Santa-Maria del Carmine Maggiore et transportées depuis dans une salle du couvent contigu à cette église, etc.

Paola. — A la cathédrale, dans la chapelle de Saint-François de Paule : un tableau à six compartiments, dont les principaux réprésentent le *Christ tenant sa croix* et la *Circoncision*.

de grandeur naturelle, sont nombreuses et ne manquent ni d'expression, ni d'élégance; les tons blonds et roses dominent dans le coloris qui est harmonieux et chaud ; le modelé nous a paru très-correct et très-ferme; bien que Vasari prétende que Lionardo fût bon coloriste, mais dessinateur médiocre. Parmi les autres tableaux que cet artiste exécuta à Naples, le plus curieux est un *Saint Michel terrassant Lucifer*, qui est placé dans une chapelle de l'église Santa-Maria del Parto : suivant la tradition, Lionardo aurait donné au démon les traits d'une dame napolitaine par qui Diomède Carrafa fut éperdûment aimé, avant qu'il eût embrassé l'état ecclésiastique; et ce serait en souvenir de ce qu'il avait triomphé des tentations et des embûches de la beauté, que l'évêque d'Ariano aurait commandé ce tableau. Le bas peuple de la Marinella a baptisé ce singulier démon du nom de *Diavolo di Marcellino*.

LES SANTAFEDE

FRANCESCO

FLORISSAIT VERS 1555.

FABRIZIO

NÉ VERS 1560, MORT EN 1635.

Les œuvres de Francesco Santafede ont été souvent confondues avec celles de son fils Fabrizio; elles s'en distinguent cependant, en ce qu'elles sont plus vigoureuses dans les ombres. Cette vigueur est même poussée parfois à l'excès, comme on peut le remarquer dans un tableau du musée des Studj représentant la *Vierge et l'enfant Jésus à qui saint Jérôme et sainte Élisabeth présentent un évêque.* Au reste, les figures de cette composition, un peu plus petites que nature, ne manquent pas d'expression; le saint Jérôme, debout près de l'enfant Jésus et tenant un livre, attire particulièrement l'attention; l'évêque, agenouillé et joignant les mains, est un bon portrait.

Francesco Santafede se forma à l'école d'Andrea da Salerno. Orlandi signale parmi ses meilleures productions les peintures du soffite de la Nunziata et une *Déposition de croix,* dans la chapelle des princes de Somma. De son côté, Dominici mentionne une *Résurrection du Christ,* placée dans la chapelle du Mont-de-Piété, « vaste page, pleine de figures et peinte avec une grande vigueur de clair-obscur. » La signature de Francesco se lit au bas d'un *Couronnement de la Vierge,* à Santa-Maria la Nuova, mais quelques connaisseurs croient que cette peinture a été exécutée par Fabrizio ou tout au moins terminée par lui, de même qu'un grand retable de l'église Santa-Lucia del Monte réprésentant la *Déposition de croix, Saint François d'Assise* et *Sainte Lucie.*

L'éducation de Fabrizio fut très-soignée. Après avoir étudié les belles-lettres chez les Jésuites et avoir reçu de son père et de Francesco Curia les premières leçons de peinture, il visita successivement Rome, la Lombardie, Bologne, Parme, Venise. Dans cette dernière ville il connut, dit-on, le Tintoret qui lui donna des conseils, et se lia d'amitié avec Leandro Bassano et Palma le jeune. Il séjourna aussi à Florence et y étudia particulièrement les œuvres d'Andrea del Sarto. Revenu à Naples, il ne tarda pas à être accablé de travaux. Dans la foule de ses œuvres, on vante surtout le tableau du maître-autel de l'église de la Santissima-Trinità représentant la *Trinité adorée par quatre saints et quatre saintes,* et celui du maître-autel de l'église du Spirito-Santo représentant la *Descente du Saint-Esprit.* En 1605, en même temps que le Caravage était chargé de faire un tableau pour le maître-autel de l'église du Monte-della-Misericordia, Francesco reçut la commande de deux ouvrages pour ce même édifice; il représenta, dans l'un, *Saint Pierre ressuscitant le fils de la veuve,* et dans l'autre, le *Christ et la Chananéenne.* Une autre œuvre de plus grande importance est le *Couronnement de la Vierge,* qu'il peignit sur le plafond de Santa-Maria la Nuova : Marie, enveloppée d'un manteau bleu, la tête inclinée et légèrement tournée vers le spectateur, est agenouillée sur les nuées; le Christ, qui la couronne, a le torse nu et les jambes recouvertes d'une draperie rose ; le Père Éternel, vu de face et ayant une grande barbe blanche, donne sa bénédiction à la Vierge; le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, plane entre le Père et le Fils. Le peintre Paolo de' Matteis n'a pas craint de dire que cette peinture semblait à première vue être une œuvre du Titien. Sans partager cet enthousiasme, nous reconnaissons que la composition a de la simplicité et de la noblesse, que la Vierge est pleine de grâce et que la couleur ne manque ni de moelleux ni d'éclat.

Au musée de Naples, il y a un tableau remarquable, signé du nom de Fabrizio et daté de 1595. La Madone, jeune et belle, vêtue d'une robe rose et ayant sur les genoux une draperie verte, tient de la main droite sa divine mamelle que le bambino s'apprête à saisir; elle est assise au milieu d'une gloire d'anges, la tête ceinte d'une couronne royale et les pieds sur le croissant. Au dessous, saint Jérôme, ayant le torse nu et tenant un livre ouvert qu'il montre au spectateur, est assis sur la gauche; un capucin à la barbe blanche, saint Pierre Gambagurta de Pise, placé à droite, contemple dévotement la Madone. Au fond, dans une espèce de rivière de feu, qui représente sans doute le purgatoire, on aperçoit des malheureux implorant leur délivrance. Cette

peinture est d'un coloris très-harmonieux, d'une belle et noble ordonnance; l'auteur semble s'être inspiré de Fra Bartolommeo et d'Andrea del Sarto.

Fabrizio Santafede ne se contenta pas d'être un peintre de talent, il s'adonna avec ardeur à l'étude de l'antiquité et forma une importante collection de statues, de médailles, de camées, de vases, de petits bronzes. Il se lia avec les littérateurs et les érudits les plus renommés de son temps, notamment avec Giulio-Cesare Capaccio, dont il fit le portrait. Comme peintre, il forma plusieurs élèves dont le plus habile fut Stanzioni. Il mourut en 1634.

Musée des Studj. — Le tableau de Fabrizio dont nous avons donné la description, est peint sur bois. D'Aloë le cite comme un des meilleurs ouvrages de cet artiste.

Parmi les nombreuses productions de Fabrizio que Dominici signale comme se trouvant de son temps dans les églises de Naples, les plus importantes, avec celles que nous avons mentionnées dans la notice, sont : la *Vierge, l'Enfant Jésus et saint Thomas d'Aquin,* dans l'église de Monte-Oliveto; — l'*Adoration des bergers,* dans l'église de Gesù-e-Maria; — l'*Adoration des Mages,* dans l'église Santa-Maria di Costantinopoli; — la *Vierge, l'Enfant Jésus, saint Luc et saint Benoît,* dans l'église Santa-Maria *Regina Cœli;* — la *Déposition de la croix,* dans l'église Santo-Andrea de' Tavernari; — la *Vierge, l'Enfant Jésus et quatre saints,* dans l'église Santa-Maria del Carmine Maggiore, etc.

Musée du Louvre. — Un dessin de Fabrizio.

BELISARIO CORENZIO

NÉ VERS 1558. — MORT EN 1643.

Bien qu'il ait vu le jour en Grèce et qu'il se soit formé à Venise sous la direction du Tintoret, Belisario Corenzio peut être rangé dans l'école napolitaine; pendant plus d'un demi-siècle il habita cette ville, y exécuta une multitude de travaux et s'y rendit fameux par la violence et la bassesse de son caractère, autant que par la fécondité de son talent. Il était venu se fixer dans cette ville, vers 1590, à l'âge de trente-deux ans environ, et, grâce à l'appui de quelques riches négociants de son pays, il n'avait pas tardé à être chargé de nombreuses commandes.

Belisario ne vit dans l'art qu'un moyen de s'enrichir. Doué d'une habileté de main extraordinaire, au point d'être capable, suivant Dominici, de faire à lui seul autant de besogne que quatre artistes laborieux, il ne prétendit à rien moins qu'à exercer le monopole de la peinture à fresque dont il avait fait sa spécialité.

En 1609, Annibal Carrache étant venu à Naples, sur le conseil des médecins, pour se distraire de sa mélancolie, les Jésuites lui proposèrent de se charger des peintures de leur nouvelle église. L'illustre artiste accepta et, afin de donner aux Pères une idée de son style, il fit pour eux un petit tableau représentant la *Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean.* Appelé par les Jésuites pour donner son avis sur cet ouvrage, Belisario se fit accompagner au couvent par plusieurs peintres à sa dévotion, et tous s'accordèrent avec lui pour déclarer que l'auteur du tableau était un homme sans imagination, incapable de mener à bien la décoration de la magnifique église du Gesù-Nuovo. Forts de ce jugement aussi intelligent que désintéressé... les Jésuites trouvèrent tout simple de retirer la commande qu'ils avaient faite à Annibal, et de la confier à Belisario. Quant au tableau, ils le reléguèrent dans une chapelle qu'ils avaient à Torre-del-Greco. Froissé d'un tel procédé, Annibal s'éloigna de Naples sur-le-champ, sans prendre garde aux dangers qu'il y avait de voyager pendant la canicule. A peine rentré à Rome, il s'alita et mourut.

Dominici a beau constater, avec son indulgence habituelle, que les *Miracles de saint François Xavier et de saint Ignace,* peints par Belisario sur la voûte du transept du Gesù-Nuovo, sont au nombre des meilleurs ouvrages de cet artiste, il ne lui pardonne pas d'avoir empêché Annibal Carrache d'enrichir Naples de chefs-d'œuvre.

Si jaloux de la gloire d'autrui et si audacieux qu'il fût, Belisario n'osa point s'attaquer à Ribera, premier peintre et favori du vice-roi. Au reste, les deux artistes étaient plutôt faits pour s'entendre que pour se détester. Les loups ne se mangent pas entre eux. A force d'adulations, Belisario gagna si bien les bonnes grâces de Ribera, qu'il dut à son intervention d'être nommé peintre de la cour, et fut chargé, en cette qualité, de décorer plusieurs salles du palais royal.

Le Grec et l'Espagnol, ainsi devenus les meilleurs amis du monde, se concertèrent avec le Napolitain

Caracciolo pour organiser une sorte de dictature des arts : comme tous les despotes, ils commencèrent par étayer leur pouvoir sur la popularité la plus basse, en flattant les peintres inférieurs et en leur faisant obtenir les commandes dont ils ne voulaient pas pour eux-mêmes. Ils en imposèrent, par leur outrecuidance, aux honnêtes gens, et contraignirent, par la menace, les artistes de talent de la ville à garder le silence; mais, ce fut surtout contre les peintres venus du dehors que la redoutable association déploya sa violence; elle ne recula devant aucun moyen, si criminel qu'il fût, pour les écarter.

Les administrateurs (*deputati*) de la fameuse chapelle, dite du Trésor de Saint-Janvier, ayant décidé de la faire orner de peintures, ce grand travail excita naturellement les plus ardentes compétitions. Le chevalier d'Arpino, qui en fut d'abord chargé, ne tarda pas à être vaincu par les machinations de Belisario et de ses acolytes; il s'enfuit précipitamment au Mont-Cassin, et y laissa les cartons qu'il avait faits pour la chapelle. Le Guide fut appelé pour le remplacer; mais, à peine avait-il mis la main à l'œuvre, que son valet fut accablé de coups de bâton, et prévenu qu'il eût à se préparer à mourir, avec son maître, s'ils ne se hâtaient tous deux de quitter la place. Le Guide ne se le fit pas dire deux fois. Francesco Gessi, son élève, tenté par la grandeur de l'œuvre à exécuter, demanda et obtint que cette tâche périlleuse lui fût confiée. Arrivé à Naples, il ne put faire un pas sans se sentir espionné et sans se voir suivi par des gens à mine rébarbative; chaque jour, des lettres anonymes, contenant des menaces de mort, lui étaient adressées; enfin, deux jeunes peintres qu'il avait amenés pour lui servir d'aides, étant allé visiter les galères ancrées dans le port, on les fit monter sur un bâtiment, qui mit aussitôt à la voile et les emporta au large. Gessi, malgré toutes ses démarches, ne put jamais en avoir de nouvelles; il comprit à son tour qu'il n'avait rien de mieux à faire que de partir.

De guerre lasse, les administrateurs de la chapelle de Saint-Janvier se décidèrent à traiter avec les triumvirs : Corenzio et Caracciolo furent chargés de l'exécution des fresques, et il fut entendu que Ribera ferait les tableaux à l'huile. Mais, cet accord ne tint pas longtemps. Les administrateurs, conseillés par le cardinal-archevêque Buoncompagni, adressèrent au Dominiquin les propositions les plus brillantes pour qu'il consentît à venir peindre leur chapelle. Le célèbre artiste se laissa tenter. Il s'installa avec toute sa famille dans le palais même de l'archevêque et se mit résolûment à l'œuvre. Les ordres les plus sévères ayant d'ailleurs été donnés par le vice-roi pour qu'il ne fût ni inquiété ni molesté, on pouvait espérer que la cabale du monopole hésiterait à les enfreindre. Elle s'abtint, en effet, d'attaquer ouvertement le Dominiquin; mais elle ne lui épargna ni les menaces anonymes, ni les vexations indirectes, ni les persécutions sourdes. Non contente de discréditer sans cesse son talent auprès des gens qui, suivant le mot de Lanzi, « voient avec leurs oreilles » et forment partout la majorité, elle eut recours à un procédé infâme pour essayer de justifier ses critiques. Elle gagna à prix d'argent un des ouvriers (*muratori*) chargés de couvrir d'un enduit les murs sur lesquels le maître devait peindre, et lui conseilla de mélanger des cendres à la chaux qui servait à ce travail. Il en devait résulter et il en résulta que l'enduit et la peinture appliquée dessus se fendirent et tombèrent par écailles, aux applaudissements des détracteurs de l'artiste.

Il serait trop long de narrer tous les autres méfaits dont le Dominiquin eut à souffrir. A bout de patience, il s'enfuit à Rome et y resta plus d'un an, séparé de sa famille que les administrateurs de Saint-Janvier avaient retenue en otage. Les instances des cardinaux Aldobrandini et Buoncompagni l'ayant décidé à retourner à Naples, il y passa encore trois années au milieu de transes continuelles, se défiant de tous, même des siens, et apprêtant lui-même sa nourriture. Enfin il mourut, et tout porte à croire que ce fut par le poison.

Lanfranc fut choisi pour terminer la décoration de la chapelle; mais, cette fois, Ribera obtint décidément la commande d'un des tableaux, et, à défaut de Caracciolo qui était mort récemment, un de ses élèves, Massimo Stanzioni, fut jugé digne du même honneur. Qant au troisième complice, Belisario, qui fut à vrai dire l'organisateur principal des ignobles persécutions dont nous avons fait le récit, il n'eut aucune part dans le travail qu'il avait si ardemment convoité. La vieillesse avait usé les griffes du tigre; personne n'avait plus peur de lui et l'on commençait à dire tout haut que sa peinture était mauvaise. Il travailla du reste jusqu'à la dernière heure. Un jour qu'il était monté sur un échafaudage pour retoucher un de ses plafonds, il tomba du haut en bas et se tua. Il était âgé de quatre-vingt-cinq ans (1643).

Lanzi a dit de ce peintre : « Corenzio fut un bon imitateur du Tintoret, lorsqu'il se donna la peine de travailler avec application; mais il eut plus fréquemment une manière conforme à celle du chevalier d'Arpino... Il peignit très-peu à l'huile, quoiqu'il eût beaucoup de mérite quant à l'union et à la force des couleurs. L'avidité du gain le portait vers les grands ouvrages à fresque ; il s'y montra heureux dans les distributions, riche, varié, hardi et plein d'effet dans l'ensemble, étudié même jusque dans les détails et correct, quand le voisinage de quelque rival habile l'y contraignait. » Ce jugement nous paraît trop élogieux, malgré ses réserves. Belisario a certainement de la fouge, de l'abondance, de l'exubérance dans l'exécution, comme dans le dessin; mais, à cause de cela même, il manque presque toujours de goût, de netteté et d'harmonie. Ses peintures, aujourd'hui généralement noires et lourdes, nous ont laissé la plus désagréable impression; nous n'en exceptons pas même, malgré la réputation dont elles jouissent, les fresques du chœur et du transsept de l'église San-Severino, représentant les *Fastes de l'Ordre des Bénédictins.* Nous n'avons pas vu la fameuse peinture de la *Multiplication des pains*, qui décore le réfectoire du couvent contigu à cette église et qui contient, dit-on, cent dix-sept figures de grandeur naturelle; mais s'il est vrai, comme tous les biographes l'ont répété, que cette immense composition ait été exécutée en quarante jours par Corenzio, nous nous permettrons de douter qu'elle puisse, comme le prétend Dominici, « être mise en parallèle avec n'importe quel grand et bel ouvrage que ce soit. »

Les peintures si vite faites sont comme les livres écrits au courant de la plume; elles peuvent faire l'étonnement des badauds; elles ne soutiennent pas l'examen d'un connaisseur. On peut répéter, à propos même des plus réussies, ce que Michel-Ange disait après avoir lu une inscription louant Vasari d'avoir exécuté en cent jours les fresques du palais de San-Giorgio, à Rome : *E' si conosce!*

Musée des Studj. — *Saint Jacques de Galice mettant en fuite les Sarrasins* (panneau). Monté sur un cheval blanc, le saint poursuit, l'épée à la main, les cavaliers infidèles; son manteau flotte derrière ses épaules, son attitude est pleine de fierté et d'enthousiasme. Dans le fond du tableau, qui est peint dans des tons verdâtres, on aperçoit une armée en déroute.

Les peintures à fresque exécutées par Corenzio dans les églises de Naples sont innombrables. Les plus estimées après celles du Gesù-Nuovo et de San-Severino, dont il a été question dans la notice, sont celles qui ornent la sacristie de la Nunziata, la tribune, les voûtes du transsept et la coupole de Santa-Maria di Costantinopoli. L'église des Gerolomini possède une *Adoration des Mages* peinte à l'huile.

Musée du Louvre. — Trois dessins.

GIOVANNI-BATTISTA CARACCIOLO

NÉ VERS 1580. — MORT EN 1641.

On peut s'étonner que Caracciolo se soit fait le complice de Belisario et de Ribera dans les odieuses persécutions dont le Dominiquin fut la victime. C'était un homme de bonne compagnie, d'un naturel studieux et d'un esprit cultivé. Il appartenait à une des premières familles de Naples et avait reçu une brillante éducation; il était lié avec les principaux poëtes de son temps et faisait lui-même des vers. Sa vocation pour la peinture s'était manifestée de bonne heure, mais il tarda assez longtemps avant d'adopter un style définitif. Après s'être formé à l'école de Francesco Imparato, il se montra un des partisans les plus zélés du Caravage, lorsque ce maître vint à Naples, vers 1606; il s'appliqua à imiter son naturalisme violent et sa manière fortement ressentie, et il y réussit complétement en peignant pour l'église San-Giorgio de' Genovesi un *Baptême du Christ* et un *Miracle de saint Antoine de Padoue.* Dominici n'a rien trouvé de mieux pour caractériser le style de ces peintures que de reprocher aux personnages d'avoir des tournures de *facchini.*

Caracciolo reconnut qu'il suivait une mauvaise route, en voyant le tableau de la *Vierge avec l'Enfant Jésus et saint Jean* peint par Annibal Carrache pour les Jésuites, en 1609. Loin de s'associer aux critiques dont ce chef-d'œuvre fut l'objet de la part de Belisario et de sa cabale, il conçut une telle admiration pour l'auteur qu'il se décida à aller étudier ses peintures de la galerie Farnèse. Cette étude l'amena à faire choix, par la suite, de formes plus pures et d'expressions plus nobles; mais il conserva le goût des fortes oppositions d'ombre et de lumière, qu'il avait puisé à l'école du Caravage. Le premier ouvrage qu'il exécuta après son

retour de Rome, se voit aujourd'hui au musée des Études : c'est une *Sainte Cécile* provenant de l'église Santa-Maria della Solitaria; le dessin en est correct, mais le coloris manque de légèreté et d'harmonie. J'en dirai autant d'une *Assomption*, placée dans la même galerie : la Vierge est vêtue d'une robe rouge et d'un manteau bleu du ton le plus lourd; elle joint les mains et lève les yeux au ciel avec une expression de félicité dévote, qui n'est pas mal rendue; mais j'aime peu le type rond de son visage et sa chevelure au vent; il me semble aussi que les anges qui se pressent autour d'elle, en diverses attitudes, ont des formes trop rebondies. Dominici a fait le plus grand éloge d'un tableau sur le même sujet qui orne l'autel d'une des grandes chapelles de l'église San-Martino; il dit que, pour l'exécuter, Caracciolo, renonçant à ses ténèbres accoutumées, employa des tons pleins de douceur et des demi-teintes suaves, comme s'il eût voulu imiter la manière du Guide. La chapelle où est placée cette toile a été entièrement décorée par Caracciolo : outre deux autres tableaux à l'huile, on y voit une douzaine de peintures à fresque relatives à la Vierge.

NAPLES. On voit dans une chapelle de Sant'Anna de' Lombardi deux des meilleures fresques de Caracciolo : la *Mort de la Vierge* et l'*Assomption*. — A Santa-Maria la Nuova, la chapelle de Saint-Michel archange a sa coupole et ses murs ornés de jolies figures d'anges. — Parmi les tableaux à l'huile, beaucoup plus nombreux que les fresques, on cite : le *Lavement des pieds*, l'*Adoration des Mages* et trois tableaux relatifs à *Saint Janvier*, à San-Martino; un *Saint Charles*, à Santo-Agnello; une *Vierge avec l'Enfant Jésus et plusieurs saints*, à la Trinità degli Spagnuoli; un *Portement de croix*, aux Incurables; etc. Ces trois derniers ouvrages ont été particulièrement loués par Dominici comme rappelant la manière du Carrache.

MUSÉE DU LOUVRE. — Un dessin.

MASSIMO STANZIONI

NÉ EN 1585. — MORT EN 1656.

Stanzioni avait dix-huit ans lorsque l'idée lui vint d'apprendre à peindre. Ce ne sont pas les professeurs qui lui ont fait défaut. Son premier maître fut Fabrizio Santafede, de qui il apprit l'art du portrait. Puis il étudia le nu dans l'atelier de Caracciolo et la fresque sous la direction de Corenzio; il reçut quelques leçons d'Artemisia Gentileschi, qui l'engagea à se livrer à la composition, et enfin il se rendit à Rome, où il acheva son éducation artistique à l'école d'Annibal Carrache, suivant quelques auteurs, — du Guide, selon d'autres. On prétend que Lanfranc lui donna aussi d'utiles conseils, lorsqu'il vint travailler à Naples; mais il nous sera permis d'en douter, car, à l'époque où ce voyage eut lieu, Stanzioni n'était plus d'âge à se résigner au rôle d'écolier. Il est même à remarquer qu'il fut appelé, en même temps que Lanfranc, à travailler à l'Annunziata; il y exécuta deux de ses plus importantes compositions, la *Dispute avec les docteurs* et les *Noces de Cana*.

Ce qui est certain, c'est que Stanzioni se montre dans ses peintures un disciple très-fidèle de l'école bolonaise. Ce serait aller bien loin que d'annoncer, comme l'a fait Lanzi, qu'il rivalisa pour le dessin avec Annibal Carrache et pour le coloris avec le Guide; mais, s'il n'est pas permis de le placer sur la même ligne que ces maîtres, on ne peut nier qu'il n'ait réussi à s'assimiler leur style, et, en voyant quelques-uns de ses ouvrages, notamment le *Sacre de saint Asprenus*, à San-Pietro *ad Aram*, on comprend qu'on l'ait surnommé « le Guido Reni de Naples ». Ce tableau mérite les éloges que lui a donnés Dominici « pour l'ampleur de la composition, le dessin, le coloris, le clair-obscur, la variété des physionomies, la richesse des costumes »; nous lui préférons toutefois le *Saint Bruno donnant à ses moines la règle de son ordre*, qui appartient à l'église San-Martino : l'auteur s'est tiré de la difficulté que présentaient les costumes blancs des chartreux avec une habileté et une science égales à celles qu'Andrea Sacchi a déployées dans son fameux *Saint Romuald* du Vatican. Sur les murs et la voûte de la chapelle que décore ce chef-d'œuvre, Stanzioni a peint à fresque les *Miracles* et la *Glorification de saint Bruno*. L'église et le couvent de San-Martino possèdent, d'ailleurs, beaucoup d'autres ouvrages de sa main, parmi lesquels on remarque une *Déposition de croix*. On raconte que Ribera, jaloux de la beauté de cette peinture aurait donné aux chartreux le conseil de la faire laver pour la rendre plus claire et aurait fait employer à ce nettoyage une eau corrosive qui détruisit les parties les plus délicates de l'œuvre; on ajoute que Stanzioni, prié ensuite de retoucher le tableau, s'y refusa absolument.

Après la mort du Dominiquin, Massimo partagea avec le terrible Espagnolet l'honneur d'achever les

peintures à l'huile de la chapelle de Saint-Janvier : il peignit la *Guérison d'une possédée,* dans un style plein de noblesse et de suavité qu'on dirait emprunté au Dominiquin lui-même.

La réputation de Stanzioni ne resta pas enfermée dans Naples. Elle se répandit dans toute l'Italie, en Espagne, en France, et nous pourrions dire dans toute l'Europe. Il fut chargé de peindre un *Saint Antoine de Padoue* pour l'église San-Lorenzo in Lucina, à Rome, et le pape Urbain VIII, pour qui il exécuta un *Mariage* et un *Martyre de sainte Catherine,* lui en témoigna sa satisfaction en le décorant de l'ordre du Christ. De là le nom de « chevalier Maxime » sous lequel il est fréquemment désigné.

Massimo Stanzioni avait épousé une femme de noble lignage, dont il demeura jusqu'à la fin éperdûment amoureux; pour lui procurer du luxe et des plaisirs, il travailla avec une ardeur excessive et s'abandonna trop souvent à un faire expéditif et lâché. L'abbé Lanzi a pris texte de cette circonstance pour faire l'éloge... du célibat.

Naples. — On voit des ouvrages de Stanzioni dans la plupart des églises de Naples. A ceux que nous avons mentionnés dans la notice, il faut ajouter les suivants : A San-Martino : les fresques de la chapelle de Saint-Jean-Baptiste et celles de la sacristie; les *Préparatifs de la Cène,* grand tableau placé dans le chœur; *Saint Nicolas de Bari délivrant un jeune garçon de l'esclavage*; la *Vierge entre saint Hugues et saint Anselme*; la *Prédication de saint Jean* (dans la salle du chapitre). — Au Gesù Nuovo : les fresques de la voûte du sanctuaire, représentant des sujets tirés de la *Vie de la Vierge.* — A San-Paolo Maggiore, les fresques de la voûte de la nef, relatives à saint Paul et à saint Pierre et que l'on considère comme étant au nombre des meilleures productions de Stanzioni. — A Santa-Maria la Nuova : les *Miracles de saint Jacques della Marca* (fresques). — A San-Lorenzo : les *Miracles* et la *Glorification de saint Antoine de Padoue* (fresques). — A San-Giovaniello : la *Vierge couronnée par la Trinité,* « opera veramente irreprensible, eccellentemente disegnata, e dipinta con gran maniera e robustezza di colore. » (Dominici).

Musée des Studj. — Le *Baptême de Jésus-Christ* (signé); l'*Adoration des bergers*; deux *Madones*; *Saint Bruno*; *Lucrèce se donnant la mort.*

Rome. — Eglise San-Lorenzo in Lucina : *Saint Antoine et l'Enfant Jésus.*

Musée du Louvre. — *Saint Sébastien* étendu à terre; sainte Irène examine ses blessures et lui retire une flèche de l'épaule. — Un dessin.

Musée de Besançon. — *Loth et ses filles.*

Musée de Madrid. — Trois bons tableaux relatifs à saint Jean-Baptiste : l'*Ange annonçant à Zacharie la naissance d'un fils,* la *Prédication dans le désert* et la *Décollation*; un *Sacrifice à Bacchus* et un *Saint Jérôme écrivant* (demi-fig.).

Musée de Dresde. — L'*Astronomie.*

Galerie Lichtenstein, à Vienne.— La *Vierge et l'Enfant.*

Aix en Provence. — Un grand tableau provenant d'une collection particulière de cette ville et représentant la *Cène à Emmaüs,* a été exposée à Marseille, en 1861, sous le nom de Stanzioni; nous lui avons consacré les lignes suivantes dans notre livre sur les *Trésors d'art de la Provence* : « Les convives sont assis autour d'une table recouverte d'une nappe blanche et sur laquelle sont placés un plat de légumes, un pot de faïence à fleurs et un couteau effilé. Le Christ, vêtu d'une robe rouge à manches bleues et tenant un pain qu'il s'apprête à rompre, lève les yeux au ciel : son visage noble et beau respire une douce mélancolie. C'est le moment où deux disciples le reconnaissent : l'un le contemple d'un air effaré, la main sur sa poitrine, comme pour protester de son dévouement c'est un homme d'un âge mûr, à la barbe grisonnante; l'autre, la figure imberbe, les traits durs et communs, tient un bâton à la main. L'hôtelier, bonhomme à la mine épanouie et indiscrète, se dessine dans la pénombre et un lévrier tend sa tête dans un coin du cadre. La table est mise en plein air; le ciel est assombri par le crépuscule. Une couleur puissante et vraiment vénitienne, mais qui rappelle plus le Titien que le Véronèse, ajoute aux mérites de cette composition si remarquable par la fermeté du dessin et l'expression vigoureuse des types. »

Vente Chavagnac (1854) : *Portrait d'Enfant,* 280 fr.

ANDREA VACCARO

NÉ EN 1598. — MORT EN 1670.

Andrea Vaccaro sentit naître sa vocation en voyant peindre Corenzio. Son père, toutefois, ne voulut pas qu'il prît des leçons de ce peintre, trop connu pour l'audace et la violence de son caractère; il le mit à l'école de Girolamo Imparato. Mais le véritable maître ou, pour mieux dire, le véritable modèle qu'Andrea suivit dans ses premiers travaux, ce fut le Caravage. Il fit, d'après lui, des copies et des pastiches si réussis qu'ils ont plus d'une fois trompé des connaisseurs. S'étant lié ensuite d'une étroite amitié avec le chevalier Massimo, il se laissa gagner par son enthousiasme pour le Guide et se mit, à son exemple, à imiter ce maître. Il y réussit particulièrement dans deux tableaux qu'il peignit pour l'église de la Sanità et qui représentent, l'un le *Mariage de sainte Catherine d'Alexandrie,* l'autre la *Vision de sainte Catherine de Sienne.* Dominici signale encore comme une œuvre merveilleuse (*quadro maraviglioso*), exécutée tout à fait dans la manière du Guide, une *Sainte Famille,* appartenant à l'église Santa-Maria degli Angioli.

Après la mort de Stanzioni, Vaccaro occupa le premier rang dans l'école napolitaine. En 1666, la congré-

gation des peintres, qui venait de se former dans la maison professe des jésuites, le choisit pour directeur, et lui donna pour assesseurs Francesco di Maria, élève et imitateur du Dominiquin, et Luca Giordano, qui n'avait alors que trente-quatre ans, mais qui était déjà célèbre. Ce dernier n'avait pas craint, cinq à six ans auparavant, d'entrer en lutte avec Andrea pour obtenir du vice-roi la commande d'un tableau destiné à l'église Santa-Maria del Piànto et qui devait représenter la *Vierge, saint Janvier et les autres saints protecteurs de Naples implorant auprès du Christ la fin de la peste de* 1656. Le Cortone, appelé à donner son avis sur les esquisses faites par les deux artistes, se prononça en faveur de celle d'Andrea, bien que Luca fût son élève.

Lanzi a caractérisé Vaccaro par un mot dont il n'a peut-être pas calculé la portée cruelle; il l'a appelé « un génie né pour l'imitation ».

Naples. — Aux tableaux mentionnés ci-dessus, il faut ajouter : la *Vierge couronnée par la Trinité et quatre saints*, dans l'église Santa-Maria delle Grazie; un *Crucifiement* peint pour la confrérie du Rosaire; *Saint Luc peignant la Vierge*, exécuté pour la chapelle de la congrégation des peintres, au Gesù-Nuovo.

Musée des Studj : la *Madeleine*; *Saint François d'Assise*; le *Massacre des Innocents*; la *Sainte Famille*.

Florence. — Au palais Rinuccini : le *Crucifiement*.

Musée de Madrid. — *Isaac et Rebecca*; *Loth enivré par ses filles*; la *Madeleine dans le désert*; quatre tableaux relatifs à *Saint Gaétan*; *Sainte Agathe*; *Cléopâtre se donnant la mort*; la *Glorification de saint Janvier*; *Sainte Rosalie*; un *Combat de femmes*.

Galerie de Dresde. — Le *Christ ressuscité apparaissant à sa mère*.

Pinacothèque de Munich. — La *Flagellation*; l'*Enfant Jésus et le petit saint Jean*.

Musée du Louvre. — *Vénus et Adonis*.

Musée de Besançon. — *Laban promettant à Jacob la main de Rachel*.

Musée d'Orléans. — Le *Baptême du Christ*.

ANIELLO FALCONE

NÉ EN 1600. — MORT EN 1665.

Le goût des tableaux de batailles se répandit en Italie au commencement du XVIIe siècle. Il est probable qu'il y fut importé par des artistes flamands, ou du moins qu'il s'y développa sous l'influence de leurs œuvres. Les Breughel et les Franck s'étaient signalés des premiers en exécutant des compositions de ce genre. Plus tard, Cornelis Wael, à Gênes, et Pieter Laar, à Rome, peignirent avec succès des soldats, des chevaux, des combats, et eurent de nombreux imitateurs. Le second de ces artistes forma Michel-Ange Cerquozzi, qui fut surnommé « le Michel-Ange des batailles. » Aniello Falcone était à peu près du même âge que celui-ci, mais il le précéda dans la peinture des sujets militaires. A en croire Dominici, ce fut son maître Ribera qui lui conseilla de s'adonner à cette spécialité. Ce qui est certain, c'est que le style de Falcone n'a rien de commun avec le style flamand ou hollandais; il est plus ample, plus véhément, plus dramatique. Lanzi fait de ce maître un éloge complet : « Aniello Falcone, dit-il, eut un talent singulier pour figurer des batailles. Il en peignit en petites et en grandes dimensions, en tirant ses sujets tantôt des livres saints, tantôt de l'histoire profane, tantôt de quelque poëme. Varié dans les costumes, dans les physionomies, selon les différences qui devaient caractériser les combattants, animé dans ses expressions diverses, naturel et choisi dans ses figures et dans les mouvements des chevaux, il fut plein d'intelligence enfin dans tout ce qui concerne la discipline militaire. Il fut fort habile dans le dessin, consulta en tout la nature, coloria avec soin et avec un bon empâtement. » Il y a sans doute quelque peu à rabattre de ces louanges, mais on ne peut méconnaître que Falcone a déployé dans ses tableaux beaucoup de science et de chaleur à la fois. Il avait, dès l'enfance, manifesté du goût pour les scènes de guerre en s'essayant à copier les dessins d'une édition illustrée de la *Jérusalem délivrée*. A l'école de Ribera, il apprit à aimer et à serrer de près la nature et fit, soit d'après le nu, soit d'après la figure drapée, des études sérieuses. Il s'appliqua aussi à copier le Guide, et s'il ne lui déroba pas la suavité de ses teintes et la grâce de ses types, il réussit du moins, en l'imitant, à tempérer ce qu'avait d'un peu brutal et d'un peu dur la manière que lui avait enseignée l'Espagnolet. On assure qu'il combina très-heureusement les types de ces deux maîtres dans les peintures dont il décora une chapelle de l'église San-Paolo de' Teatini, et où il représenta la *Grappe de la Terre-Promise*, *Abigaïl apaisant David*, *Booz et Ruth*, *Deborah et Baruc*.

Les scènes de ce genre sont rares dans l'œuvre de Falcone; quand il lui arriva de consulter l'Ancien Testament, ce fut généralement pour y puiser des sujets guerriers, par exemple *Josué arrêtant le soleil*, et *Gédéon victorieux des Amalécites*, qu'il peignit pour le prince de San-Vito. Même lorsqu'il travailla pour des communautés religieuses, il ne trouva rien de mieux que de peindre des *Batailles;* c'est ainsi qu'il en exécuta une à l'huile dans le cloître des Théatins et une à fresque dans le cloître de Santo-Agostino alla Zecca.

Le chevalier d'Arpino avait été un des premiers à applaudir aux tableaux militaires d'Aniello ; il ne s'était pas borné, d'ailleurs, à les louer, il en avait acheté quelques-uns. Son exemple fut suivi par les grands seigneurs et les riches particuliers. Un négociant flamand établi à Naples, Gaspard Roomer, dont l'immense fortune resta longtemps proverbiale, conçut pour Aniello l'admiration la plus vive, lui commanda une foule de tableaux dont il expédia une grande partie en Flandre, et le rémunéra généreusement.

Aujourd'hui, les peintures authentiques d'Aniello Falcone sont rares, surtout hors d'Italie; nul doute cependant que dans les galeries publiques ou privées, il ne s'en trouve plusieurs inscrites sous d'autres noms d'auteurs, notamment sous celui de Salvator Rosa, son élève, et sous celui du Bourguignon. Le tableau que le Louvre a de lui et qui représente un *Combat de Turcs et de chevaliers*, pourrait être signé par Salvator, tant à cause de la verve de l'exécution que du caractère expressif des figures ; il a le grand désavantage toutefois d'avoir beaucoup poussé au noir. Cette toile est datée de 1631, et fut exécutée par conséquent plus de quinze ans avant le séjour que Falcone fit en France.

Les exactions des vice-rois et les violences de la garnison espagnole avaient excité au plus haut point le mécontentement de la population napolitaine. Une révolte éclata et Masaniello fut proclamé capitaine générale de la ville (1647). Falcone, dont un parent et un élève avaient été tués récemment par des soldats espagnols, saisit cette occasion pour tirer vengeance de ce double meurtre. Il organisa avec ses parents, ses amis, ses élèves et plusieurs autres peintres, une bande armée qui prit le nom de « Compagnie de la Mort » et qui le justifia en massacrant sans pitié tous les Espagnols qu'elle put atteindre. La rébellion terminée, les terribles compagnons se dispersèrent. Aniello s'enfuit avec Salvator Rosa et gagna Rome. Après un court séjour dans cette ville où il se lia avec le Bourguignon, il suivit en France un personnage qui le présenta à la cour. Il demeura à Paris pendant plusieurs années et y exécuta de nombreux tableaux de batailles. A la fin, grâce à l'intervention de Colbert dont il avait mérité les bonnes grâces, il obtint du vice-roi don Garcia de Avellaneda y Haro la permission de rentrer dans sa patrie. Son retour eut lieu peu de temps avant la terrible peste de 1656. Il mourut en 1665.

Après Salvator Rosa, le meilleur disciple d'Aniello fut Domenico Gargiulo (1612-1679), plus connu sous le surnom de Micco Spadaro (il avait commencé par travailler avec son père qui fabriquait des épées, *Spade*) : il peignit avec talent des compositions peuplées d'une foule de petites figures et représentant des fêtes, des foires et autres scènes à la Callot, des sujets de l'histoire ancienne, sacrée ou profane, et de l'histoire de son temps. Le musée de Naples a de lui d'intéressants tableaux relatifs à la *Révolte de Masaniello* et à la *Peste de* 1656. Carlo Coppola et Andrea di Lione peignirent des *Batailles* dans le style d'Aniello, leur maître. Paolo Porpora commença par l'imiter aussi, mais sans grand succès; il s'appliqua ensuite à peindre des poissons, des coquillages, du gibier et il y réussit fort bien.

Naples. — Des tableaux d'Aniello se voient dans plusieurs galeries particulières. Au musée de Studj, on remarque une *Bataille* et des *Soldats espagnols*.

Livourne. — Cabinet Venturini : une *Bataille*.

Musée de Madrid. — Une *Escarmouche* et un *Choc de cavalerie et d'infanterie*. M. Lavice (*Musées d'Espagne*, p. 72) dit de ce dernier ouvrage : « C'est du Salvator Rosa tout pur. Quelle horrible mêlée! Un soldat va frapper dans le dos un ennemi qu'il tient sous le pied. Belle cuisse de cheval blanc. » Dans l'*Escarmouche*, deux cavaliers, montés chacun sur un cheval blanc, attirent surtout l'attention.

Musée du Louvre. — *Combat de Turcs et de chevaliers*. Dans l'inventaire de Bailly (1709-1710) ce tableau est désigné comme étant l'œuvre d'un certain Falconier. Plus tard il a été attribué à Altdorfer. — Le Louvre possède deux dessins authentiques d'Aniello.

Vte Fesch : Deux *Combats de cavalerie*, 41 écus.

On attribue à Falcone quelques eaux fortes : *Apollon et Marsyas*; une *Jeune mère endormie ;* 4 pièces représentant les *Apôtres* ; etc.

Marius CHAUMELIN.

TABLE ALPHABÉTIQUE GÉNÉRALE

DES

MAITRES DES ÉCOLES ITALIENNES

N. B. — On trouvera à leur ordre chronologique, dans la série des biographies illustrées, les peintres dont nous avons transcrit les dates de naissance et de mort, et on cherchera les autres maîtres dans les appendices, aux pages indiquées.

PARIS. — IMP. JULES LE CLERE ET Cie, RUE CASSETTE, 29.

